



Variações sobre o romance II

Organizadores

Andréa Sirihal Werkema

Maria Juliana Gambogi Teixeira

Nabil Araújo



edições makunaima

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão de texto

Thayane Verçosa da Silva

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições



CAPES

809.3 V299 Variações sobre o romance II / Orgs. Andréa Sirihal Werkema, Maria Juliana Gamboji Teixeira, Nabil Araújo. Dados eletrônicos (1, 73MB) .- Rio de Janeiro : Edições Makunaima, 2018. 322p. ; (21x29,4cm).

Inclui bibliografia.

E-book acessível pelo formato PDF.
ISBN : 978-85-65130-22-6

1.Ficção – História e crítica. 2.Ficção brasileira – História e crítica. I. Werkema, Andréa Sirihal. II. Teixeira, Maria Juliana Gamboji. III. Araújo, Nabil.

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

CDD 23. ed.
809.3

Variações sobre o romance II

Orgs.

Andréa Sirihal Werkema
Maria Juliana Gambogi Teixeira
Nabil Araújo

Rio de Janeiro

2018



Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Amélia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)

Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)

Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)

Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)

Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)

Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)

Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)

Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)

Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)

Saete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)

Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)

Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
UMA TEORIA PRIMEIRO-ROMÂNTICA DO ROMANCE: forma do caos	9
Andréa Sirihal Werkema	
ALI SMITH E AS FRONTEIRAS DO GÊNERO (ROMANCE?)	
Caetano Waldrigues Galindo	22
A RETÓRICA DO CANSAÇO: ficção e repetição em <i>Viagens na minha terra</i> , de Almeida Garrett	42
Emílio Maciel	
FICÇÃO E TESTEMUNHO EM <i>K. relato de uma busca</i> , de Bernardo Kucinski	70
Fabíola Padilha	
SINCERIDADE E SENSIBILIDADE DO TEMPO NA FICÇÃO DE BEN LERNER	89
Felipe Charbel	
CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE EM GRACILIANO RAMOS (<i>CAETÉS</i> , <i>S. BERNARDO</i> e <i>ANGÚSTIA</i> : o projeto literário de Graciliano Ramos)	107
Flávia Lins e Silva	
<i>IAIÁ GARCIA</i> E O ANTINATURALISMO DE MACHADO DE ASSIS	123
Haroldo Ceravolo Sereza	
MEIAS VERDADES, VERDADE-E-MEIA NO <i>ROMANCE DE TRISTÃO</i>	140
Jacyntho Lins Brandão	
ROMANCES EM GUERRA: uma leitura de narrativas sobre a	

primeira guerra mundial Leonardo Francisco Soares	160
A NARRADORA FEMININA DO ROMANCE <i>SOU UM CASO PERDIDO</i> , DE AISHA AJINA Mamede Mustafa Jarouche Jaqueline Camara Ramos	183
O ROMANCE NA MESA DE MONTAGEM: <i>Mobile</i> , de Michel Butor Márcia Arbex	199
ROMANCE(S) NO BRASIL DO SÉCULO XIX: <i>Memórias de um sargento de milícias</i> , de Manuel Antônio de Almeida Marcus Vinicius Nogueira Soares	224
6 MICHELET LEITOR DE <i>A NOVA HELOÍSA</i> : crítica política do romance moderno Maria Juliana Gambogi Teixeira	242
CONTRA A TEORIA: DO ROMANCE (entre a lei do gênero e a lei do gênio) Nabil Araújo	269
ROMANCE E AUTONOMIA NO BRASIL AO REDOR DE 1970: uma descrição luhmanniana Pedro Dolabela Chagas	303
APRESENTAÇÃO DOS AUTORES	323

Apresentação

Reúnem-se novamente, neste livro, textos de professores e pesquisadores da área de literatura que se propõem a discutir aspectos diversos do romance. Trata-se do mesmo evento, em sua quarta edição,¹ agora em Belo Horizonte, que junta 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 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; 7) as diferentes teorias que tentam dar conta de gênero tão multifacetado; 8) a contemporaneidade do 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. 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 é evidente.

Gostaríamos de reproduzir, nas páginas a seguir, o prazer da discussão viva sobre temas que interessam a todos os que estudam a literatura – discussão essa que vai continuar, em novos encontros, em novos debates. Antes de passarmos à leitura, porém, os organizadores gostariam de agradecer a todos aqueles que tornaram possível o evento de 2017 – FAPEMIG, Faculdade de Letras da UFMG e Pós-Lit/UFMG. Fazemos questão de agradecer, principalmente, à CAPES, pela concessão dos recursos que financiaram esta publicação.

Andréa Sirihal Werkema
Maria Juliana Gambogi Teixeira
Nabil Araújo

NOTA

¹ IV Colóquio O romance: história, teoria e crítica. Sala de Cursos da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Belo Horizonte (Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais). 08, 09 e 10 de novembro de 2017.

Uma teoria primeiro-romântica do romance: forma do caos

Andréa Sirihal Werkema

Os romances são os diálogos socráticos de nossa época. Nessa forma liberal, a sabedoria da vida se refugiu da sabedoria escolar (Friedrich Schlegel).

Uma teoria do romance

Eu começo com uma citação, retirada da “Carta sobre o romance” (1800), de Friedrich Schlegel, para tentar justificar o título contraditório da minha apresentação:

Se tais exemplos viessem à luz, eu criaria coragem para compor uma *teoria do romance* que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma intuição espiritual do objeto, com o ânimo completamente tranquilo e sereno, como convém para contemplar, com festiva alegria, o jogo significativo das imagens divinas. Tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance, que restituísse fantásticamente cada tonalidade eterna da fantasia, emaranhando mais uma vez o caos do mundo da cavalaria. Ali os seres antigos viveriam sob novas figuras; ali, a sombra sagrada de Dante se reergueria de seu mundo subterrâneo, Laura passearia celestialmente diante de nós, Shakespeare e Cervantes entabulariam conversas íntimas – e Sancho poderia novamente gracejar com Dom Quixote (SCHLEGEL, 2016, p. 538).

Schlegel, representante do primeiro Romantismo alemão, ou *Frühromantik*, faz aqui uso de toda sua capacidade de ser ambíguo para caracterizar o incaracterizável: uma teoria que se funde ao seu objeto, que toma o seu lugar, que prescinde da forma, ou que executa o arabesco. Sim, o arabesco, forma do infinito, metáfora perfeita

do gênero romântico, que “ainda está em devir”, cuja “verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada” (Id., 1997, p. 65). Uma teoria do romance, mas do romance romântico, no entendimento de Schlegel em sua “Carta sobre o romance”, não se prenderia jamais a um modelo específico de romance, ou mesmo a um período específico da literatura ocidental. Na verdade, a teoria do romance schlegeliana, se possível, não se prenderia nem mesmo a um gênero limitado: o termo romance pode ser substituído pelo termo “gênero romântico”, “poesia romântica”, “livro romântico”, nas palavras do autor. Suas fontes históricas vão de Boccaccio a Sterne e Jean Paul, passando por Shakespeare, Cervantes e Dante. A poética sincrônica do primeiro Romantismo é exemplar: não apenas chama obras de épocas diversas para constituir seu *corpus*, mas também agrega poetas, dramaturgos, romancistas e memorialistas para desenhar um gênero improvável enquanto prática – mas extremamente fértil enquanto teoria. Estaria aí respondida a questão que se coloca então nesse primeiro comentário? O romance romântico é uma teoria e assim deve permanecer?

Uma das respostas possíveis já fora dada por Schlegel em seu *Lucinde*, romance programático, poetológico e paródico, publicado em 1799. De legibilidade muito dificultada pela extrema condensação de preocupações filosóficas e estéticas em sua rarefeita narrativa (cartas, confissões, reflexões, diálogos...), *Lucinde* seria romance de formação, romance filosófico e fracasso romanesco, não deixando de ser ao mesmo tempo um experimento, uma proposta, uma teoria do romance. O que dá sentido ao caos formal no romance de Schlegel, poderíamos perguntar: sua extrema modernidade ou sua capacidade de se inserir na poética sincrônica por ele mesmo proposta?

Uma carta sobre o romance

Não é sobre *Lucinde*, no entanto, que eu gostaria de falar, já que me falta uma leitura mais cuidadosa do romance; eu fico mesmo

na “Carta sobre o romance”, que é parte do conhecido texto *Conversa sobre a poesia* (SCHLEGEL, 2016, p. 481-555), publicado na revista *Athenäum* em 1800. Espécie de diálogo socrático moderno, que se reconta entre os amigos do grupo de Jena, ali com nomes fictícios, a *Conversa sobre a poesia* encena algumas discussões fundamentais para o entendimento da concepção romântica de literatura, de filosofia, de história – à maneira conjunta de pensar e de dialogar do grupo, batizada de **sinfilosofia**.

Em seu meio, surge uma carta, em que Antônio (Friedrich Schlegel) expõe a Amália (Caroline Schlegel), em tom um tanto ou quanto condescendente, algumas de suas concepções sobre o romance e sobre o gênero romântico em geral. Que não nos escape o fato óbvio de que temos novamente uma reflexão sobre o romance dentro de um gênero bastante liberal: uma carta, dentro de uma conversa, que encena um diálogo entre filósofos, filólogos, leitores. Enquanto diálogo para apresentação de teorias, a *Conversa sobre a poesia* poderia ser entendida como romance romântico? Nada nos impede de assim entendê-la; mas seria bom, antes de tudo, fazer um exame das condições mais usuais para o entendimento de um romance, inclusive a prerrogativa ficcional – resposta que, na “Carta sobre o romance”, Schlegel acaba por fornecer ao sugerir que todo romance é autobiográfico, ou melhor, que as confissões e memórias são romances muitas vezes mais interessantes – românticos – do que os livros nascidos sob o rótulo estrito do gênero.¹

Mas voltemos a nos debruçar sobre a “Carta”, já que parece que minhas reflexões pretendem deixar uma série de perguntas abertas – à maneira do texto aqui glosado. Uma carta entre amigos, em que um deles expõe uma concepção nada ortodoxa de romance, e que começa por uma defesa da estranheza e das idiossincrasias do romance de Jean Paul Richter: mistura de “grotesco” e de “confissões” (Ibid., p. 528-529). Já estão aí dois dados fundamentais para entender as concepções schlegelianas de romance, que logo vão

ligar o romance de Jean Paul ao de Sterne, num salto acrobático que se torna possível, na retórica irônica de Schlegel, pela figura do arabesco, e inclui ainda Diderot. Assim se descreve o romance *Jacques, o fatalista*:

Posso chamá-lo, sem exagero, de uma obra de arte. Naturalmente, não é alta poesia, mas apenas um arabesco. Mas é exatamente por isso que a meu ver as pretensões da obra não são pequenas; pois considero o arabesco uma forma totalmente determinada e essencial ou um modo de exteriorização da poesia (Ibid., p. 530).

Alegoria, antes do que símbolo, o arabesco se distingue por sua progressividade, sua abertura e movimento constantes – um jogo livre e infinito da imaginação. Tanto as obras de Sterne quanto a de Diderot aqui citadas são marcadas pelo uso do humor, da fantasia, que despertam no leitor a faculdade correlata do jogo, espirituosidade, *Witz*. Uma capacidade de apreender os opostos ao mesmo tempo, uma qualidade crítica, metacrítica, que é acionada no ato da leitura do texto irônico. Dado interessante na citação acima é também o deslocamento do julgamento de valor: “não é alta poesia, mas apenas um arabesco”. É uma obra de arte cujo valor é determinado por sua forma, seu desenho infinito. Mais ainda, o arabesco de Diderot, de Sterne, de Swift, de Jean Paul é um caminho, uma preparação para a leitura dos grandes – Cervantes, Shakespeare, Ariosto. Um caminho que passa pela apreensão multifacetada do grotesco, e que forma no leitor a disposição, o estado de espírito para a leitura do texto romântico. Para a leitura do romance.

“O que é, então, esse sentimental?”

Temos que passar, neste nosso curto percurso, obrigatoriamente pela noção schlegeliana de sentimental, exposta na “Carta sobre o romance” como dado fundamental na tessitura do romance romântico. Partindo de Schiller, mas ultrapassando a noção do sentimental moderno, Schlegel dá ao termo, em parte, uma equivalência

à noção de romântico: “Pois, segundo minha visão e meu modo de falar, romântico é precisamente o que nos expõe uma matéria sentimental numa forma fantástica” (SCHLEGEL, 2016, p. 533). Irônico ao extremo, Schlegel propõe uma ressignificação do termo “sentimental”, abandonando os sentidos do “comovente e lacrimoso de uma maneira trivial” e “do sentimento familiar de nobreza” (Ibid., p. 533), como encontrados em romances ingleses do século XVIII, em favor do arabesco, da presença autoral que se traduz em sentimento espiritual. O amor, diz Schlegel, essência infinita, é outro dos nomes do ideal, da plenitude da forma. O sentimental é o dado confessional na obra, já que carrega as marcas do autor, sua presença, sua autobiografia – mas nunca em sentido empírico, ou psicológico, como tenderíamos a pensar contemporaneamente. Não por acaso, Schlegel considera a música de sua época uma arte sentimental, fantasiosa, irônica. E para fechar de maneira impactante seu passeio pelo novo sentimental, Schlegel propõe a partir dele uma diferenciação entre poesia romântica e poesia antiga: esta levava sempre em conta a mitologia, evitando a matéria histórica; aquela tem seu fundamento, sempre, numa história verdadeira. A fantasia romântica, sua invenção, é de base histórica, mesmo que história aqui seja a própria essência da individualidade, experiência, no sentido mais filosófico possível. A marca dessa experiência reflexiva na obra de arte é o sentimental em si, característica da obra romântica: espirituosa, irônica, crítica e metacrítica. Por isso o romântico não se prende a uma época, ou a um gênero delimitado – por isso, Shakespeare é o maior dos românticos.

13

Os grandes românticos

A oscilação dialética do texto de Friedrich Schlegel é por vezes desconcertante; sua lacuna fundante, ou ausência de síntese, dificulta ainda mais uma leitura concatenada; mas, para um leitor atento da “Carta”, nunca há fios soltos, pois a associação de ideias

aqui se mantém sempre no âmbito da caracterização de um gênero historicamente delineado. O paradoxo romântico insiste: para encontrar o moderno, deve-se voltar aos antigos. Mas não qualquer antigo, assim como nem todo moderno está convidado a integrar o espírito romântico:

Apresentei uma característica precisa da oposição entre o antigo e o romântico. Peço-lhe, entretanto, que não pense imediatamente que para mim romântico e moderno significam exatamente o mesmo. [...] Se quiser ver a diferença entre eles em toda a sua clareza, faça o obséquo de ler, por exemplo, a *Emilia Galotti*,² obra indizivelmente moderna e, todavia, nem um pouco romântica, e lembre-se então de Shakespeare, no qual eu gostaria de situar o verdadeiro centro, o núcleo da fantasia romântica. É aí que procuro e encontro o romântico, nos modernos mais antigos, em Shakespeare, em Cervantes, na poesia italiana, na época dos cavaleiros, do amor e das fábulas, de onde derivam a coisa e a própria palavra. Até agora, só isso pode produzir um contraponto com a poesia da Antiguidade clássica; somente essas flores eternamente frescas da fantasia são dignas de cingir as antigas imagens dos deuses. E é certo que tudo o que há de excelente na poesia moderna, tanto pelo espírito como pela maneira, tende para lá; teria de haver, pois, um retorno ao antigo (SCHLEGEL, 2016, p. 535-536).

14

Em Shakespeare, encontra-se o cerne do que Schlegel chama de romântico – é lá, no teatro elisabetano, que vão se juntar, em uma forma anacronicamente lida pelos românticos como híbrida, irregular, os temas fundamentados na história, as misturas do grotesco e do regular, a fantasia incessante. Como está em Cervantes; como está nos romances de cavalaria. Gêneros carnalizados, diria Bakhtin (Cf. BAKHTIN, 2010) – os modernos mais antigos, diz Schlegel.

A fascinação romântica pelo antigo, obviamente, não se reduz ao clássico: correntes fortes dos gêneros da menipeia e do grotesco atravessam a arte ocidental e são destacadas por Schlegel em sua

busca de formas que não apenas quebrem com padrões imutáveis, mas que também proponham alternativas a séries literárias centradas em gêneros preconcebidos, objetivos e monológicos. Não à toa, diz Schlegel em seguida: “o romântico não é tanto um gênero quanto um elemento da poesia, que pode dominar ou retroceder um pouco mais ou um pouco menos, mas nunca faltar de todo” (SCHLEGEL, 2016, p. 536). Dessa maneira, o *Dom Quixote* (1605) é romântico, pois traz em si, algumas em maior medida, outras em menor, as características do sentimental, da presença autoral via ironia: fantasia colorida, paródia, metacrítica.³ Costumamos dizer que o romance de Cervantes inicia o romance moderno: para Schlegel ele continua uma tradição que não se prende de maneira alguma à forma que reconhecemos mais facilmente como romance – o maneirismo formal do *Quixote* é entendido por Schlegel, de forma acertada, como liberdade extrema, uso paródico de formas disponíveis; seus temas são os da cavalaria medieval, sua estrutura é variável e antitética: “Quase não posso pensar o romance senão como mistura de narrativas, canto e outras formas. Cervantes não compôs de outra maneira, e mesmo Boccaccio, geralmente tão prosaico, adornou sua coleção de novelas com um filete de canções” (Ibid., p. 537).

Shakespeare é “o núcleo da fantasia romântica”, como vimos. Por que seu teatro é tão central para o pensamento romântico, e para o desenho de um gênero do romance romântico? Textos assentados na história, aproveitamento de material alheio, inserção na tradição pela via da emulação, mistura do elevado e do baixo, gêneros não aristotélicos (e estranhos às prescritivas mais comumente referidas), uso extremo da fantasia e da subjetividade, presença da paródia, entre várias outras coisas. O gênio bárbaro não reconhece limites prescritos – autor titânico, Shakespeare não aceitaria poéticas (veja-se, repito, a leitura meio equivocada e anacrônica feito pelos românticos de Shakespeare, cujo teatro, na verdade, acompanha os formatos mais usuais de sua época e lugar), ele criaria a sua própria poética.

E o que interessa a Schlegel nesse momento é a possibilidade de ler o texto shakespeariano como “fundamento do romance”: a forma é proteica quando ela é responsável por sua autofundação. Ao ler o texto de Shakespeare com uma disposição romântica, Schlegel o transforma em origem atemporal, uma não origem na verdade, pois texto em que se cruzam as suas fontes e de onde saem as linhagens de uma literatura moderna, sentimental, irônica, romântica: todos os termos aqui se equivalem.

O romance romântico, segundo Schlegel

Vejamos novamente:

Afora isso, há tão pouca oposição entre drama e romance, que, pelo contrário, o drama, tomado e tratado de forma tão profunda e histórica, como o fez Shakespeare, torna-se o verdadeiro fundamento do romance. Certo, você afirmou que o romance tem parentesco sobretudo com o gênero narrativo, com o gênero épico. Ao contrário, lembro primeiramente que uma canção pode ser tão romântica como uma história. Quase não posso pensar o romance senão como mistura de narrativas, canto e outras formas. Cervantes não compôs de outra maneira, e mesmo Boccaccio, geralmente tão prosaico, adornou sua coleção de novelas com um filete de canções. [...] Minha verdadeira objeção é a seguinte. Nada é mais oposto ao estilo épico do que quando as influências da disposição individual se tornam minimamente visíveis; e, menos ainda, quando ele se deixa levar pelo próprio humor e joga com ele, como acontece nos romances mais primorosos (SCHLEGEL, 2016, p. 537).

Enfim, o romance. O seu parentesco com o épico, via narrativa, é facilmente desmontado por Schlegel – história e canção, por exemplo, são tão romantizáveis quanto qualquer outro gênero. O romance é “mistura”, e os adornos do romance são a forma em si dos arabescos, que, tomados de empréstimo às artes plásticas e decorativas, saem das laterais e dos espaços em branco para o

centro da página, para criar a alegoria de uma forma inesgotável, infinita. O romance romântico é composto por narrativas, canções, poemas, cartas, ensaios, digressões, confissões, diálogos, todos ao mesmo tempo ou em maior e menor grau de presença: o romance deve ser um gênero de exceções.⁴ Porém, o que o distingue fundamentalmente do épico é a visibilidade da disposição individual, as marcas do autor no romance, suas pegadas, seu humor, o jogo do espírito. Disposição autoral equivale a ironia:

Que eu também inclua as confissões, não lhe será mais estranho, caso tenha admitido que histórias verdadeiras são o fundamento de toda poesia romântica; e, se quiser refletir sobre isso, você facilmente se recordará e se convencerá de que o que há de melhor nos melhores romances nada mais é do que uma autoconfissão mais ou menos velada do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua individualidade (Ibid., p. 539).

Em suma, enfim: as histórias verdadeiras, a experiência – quintessência da individualidade do autor romântico, que se deixa ver na obra pelas marcas da abertura, do inacabamento, do devir. O romance-teoria: *Lucinde*, *Conversa sobre a poesia*? O lugar de onde começamos: “Tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance” (Ibid., p. 538). Os dois textos de Schlegel só têm em comum o aspecto formal; ou melhor, as respectivas formas de *Lucinde* e da *Conversa* nada têm em comum a não ser sua informalidade, em uma inversão da contingência formal. São textos-projeto e respondem a uma necessidade de refundação da forma literária em tempos românticos.⁵ Arabescos e confissões são os produtos da romantização empreendida por Schlegel: “E que descrição de viagens, epistolário, autobiografia não seria, para aquele que os leia num sentido romântico, um romance melhor do que o melhor desses livros?” (Ibid., p. 539). Tudo depende, portanto, da disposição romântica do leitor, que espelha a instância autoral no momento da leitura e causa uma série de efeitos de leitura que vão definir, antes

mesmo do que a forma concreta da obra, um gênero romântico. O livro é, não nos esqueçamos, forma-de-exposição, aceno distante para a Ideia da forma.⁶

(In)conclusão

Passo parte de meu problema para Bakhtin, leitor atento dos românticos alemães, em tentativa desde já frustrada de concluir meu comentário:

Daí vem a extraordinária dificuldade para uma teoria do romance. Com efeito, esta teoria deveria ter, em princípio, um objeto de estudo totalmente diferente da teoria dos outros gêneros. O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 2010a, p. 398).

18

A visada histórica de Bakhtin é bem mais abrangente, já no século XX, pois permite rever a história do romance de ponto mais avançado, depois de ininterrupta produção de romances por mais de dois séculos; no entanto, como avisa o teórico russo, o romance ainda não se estabeleceu e continua evoluindo – fundamento básico do pensamento romântico: “O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal” (SCHLEGEL, 1997, p. 65). Não há teoria ou a teoria é o romance em si, eis uma das questões aqui repropostas. Tendo a afirmar que temos várias teorias possíveis do romance romântico, mas sim, nenhuma é capaz de esgotá-lo. Mas fica permanentemente aberto o campo para uma reflexão sobre

romance – que deve ser sempre, em termos históricos, sincrônica sim, e mais, deve incluir em seu debate a presença de todos os gêneros. E assistimos à escrita de uma teoria do romance que vem a ser a própria performance romanesca, lembrando que a crítica subjacente ao romance não se faz apenas em conteúdos. A forma do metarromance, eis uma possível teoria romântica do gênero – teoria sempre inacabada, forma sempre incompleta.

E que romance teríamos em mãos, meus amigos! Virtualmente impossível – a não ser como teoria – o romance sonhado pelo mais ousado dos *Frühromantiker* se perfaz na letra mesmo de sua tateante descrição. Recordemos ainda outro trecho do célebre fragmento 116 da revista *Athenäum*: “foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos” (Ibid., p. 64). Estamos em um buraco sem fundo, já que a ironia de um tal enunciado não cessa jamais ao expor as suas entranhas, as entranhas do pensamento romântico. Romance, enfim, é forma do Eu, é forma da crítica, é forma da teoria, é, pelo jogo de espelhos que propõe, caos e sistema.

O meu comentário aqui exposto é limitado, autolimitado, superficial. Faltam tempo e mais leitura para mergulhar em textos tão cheios de camadas e minados por enigmas. Eu me ateno a saborear, de forma um tanto autoindulgente, as possibilidades abertas por teorias tão flexíveis. Como estamos em um ambiente de discussão específica do romance, em suas teorias e em suas variantes, pareceu-me interessante conversar com a reflexão romântica, que, por mais hieroglífica que possa soar, não deixa de ser fundante da ideia de romance na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). Trad. Aurora Bernardini e equipe. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad., notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad., intro. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre a poesia*. Trad. e notas de Constantino Luz Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.

_____. *Dialeto dos fragmentos*. Trad., apres. e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Lucinde*. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/lucinde-2481/1>>. Acesso em 03 nov. 2017.

_____. *Lucinda*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1979.

20

NOTAS

¹ “Mas com que parcimônia e às gotas o pouco de real é difundido em todos esses romances! E que descrição de viagens, epistolário, autobiografia não seria, para aquele que os leia num sentido romântico, um romance melhor do que o melhor desses livros?” (SCHLEGEL, 2016, p. 539).

² *Emilia Galotti*, peça de Lessing, representada pela primeira vez em 1772.

³ Conferir, no texto “Épocas da poesia”, atribuído a “Andrea” (August Wilhelm Schlegel), parte integrante da *Conversa sobre a poesia*, os comentários sobre a obra de Shakespeare e de Cervantes (SCHLEGEL, 2016, p. 501-505): “Após a morte desses grandes, a bela fantasia se extinguiu em seus países”.

⁴ Conferir em “Epos e romance”, de Bakhtin, uma listagem de regras e exceções do romance que complementam o que se diz aqui: “Eis alguns exemplos destes ‘índices de gênero’: o romance é um gênero de muitos

planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso” (BAKHTIN, 2010a, p. 401-402).

⁵ “Os românticos não compreendiam, como a *Aufklärung*, a forma como uma regra de beleza da arte e sua observância como uma condição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. A forma mesma não valia para eles nem como regra nem mesmo como dependente de regras” (BENJAMIN, 1999, p. 84).

⁶ BENJAMIN, 1999, p. 80-81, entre outras.

Ali Smith e as fronteiras do gênero (romance?)

Caetano Waldrigues Galindo

Isso é uma carta.

Pra você.

22

O que, além de ser atípico e, digamos, arriscado (eu preferir te escrever uma carta em vez de redigir um ensaio, um trabalho acadêmico normal), é também derivativo, confessemos. Essa carta é um pastiche do teu estilo, na medida em que eu consigo, claro; na medida em que a minha lida com a tua voz me dê inclusive a capacidade, mais até do que a autoridade para isso. Essa carta, também, é um pastiche do que eu entendo como o teu método de investigação, de forçar a ficção e também de reforçar a ficção, a linguagem, via linguagem.

E é só por isso que se pode talvez se justificar essa minha pretensão, e a possível inadequação de te escrever uma carta muda. Uma carta que fica comigo, e que eu só estou lendo, na minha língua, para outras pessoas, elas, aqui na minha frente. Eu quero tentar usar a tua heurística para arriscar chegar a algum *heureka*. E eu suspeito que “eles” (essas pessoas à minha frente: pessoas são femininas em português), como “outros”, como destinatários indiretos, espectadores talvez, possam fazer parte do sentido da experiência.

Porque talvez só seja possível desse jeito.

Então...

Primeiro de tudo eu queria comentar o título que foi divulgado antes mesmo de eu pensar que a minha fala (e agora o texto derivado dela, que outra pessoa está lendo, em outro lugar) seria esta carta, que ela não seria uma “fala” normal. Comentar o título que, afinal,

eu continuo usando. Aceitando. É bom deixar claro. É bom evitar quaisquer mal-entendidos.

E é claro que eu não pretendo achar que você precise concordar com essas delimitações, com essas ideias todas. Na verdade acho que o único jeito de eu fazer isso com alguma, digamos, honestidade, é justamente se eu simplesmente te disser o que estava pensando esses dias, sem me preocupar com o fato de estar falando de você. Ou de estar falando com você, agora.

Com você aqui na minha frente.

A primeira coisa ali naquele título é que a palavra fronteira está no plural.

Você gosta de palavras, gosta de lidar com elas como coisas vivas, como se pudessem te mostrar caminhos. Como se fossem pistas mais do que ferramentas.

(E em português, língua que eu sei que você não conhece, pista pode ser tanto *clue*, a ponta do novelo que te leva a algum lugar, quanto *track*, o caminho propriamente dito. As palavras aqui, entre nós então, podem ser pistas nos dois sentidos, sinal e trilha. Pistas nos dois sentidos, ida e vinda. E que possam.)

De novo: fronteiras. Porque há mais de uma. Por mais que a gente possa pensar no romance como território aberto, o que eu quero pensar aqui é que ele pode ser aberto em dois sentidos, em duas “fronteiras” (que portanto nem existem, se existem apenas enquanto horizonte), e que são as direções em que ele pode se expandir, indefinível e ilimitavelmente. Digamos que sejam fronteiras leste e oeste. Digamos que o romance corra equatorial.

Mas esses outros limites, ou essas outras “bordas”, para usar uma palavra que te agrada, limites Norte e Sul, esses trópicos... essas a gente pode considerar mais ou menos estáveis. Desde que se enfatize direitinho o “mais ou menos”. Afinal, é precisamente sobre a grande terra-de-ninguém que eu acho que você como escritora consegue explorar nesses trópicos que eu quero falar hoje. Aqui.

E quero falar também de Norte e de Sul, de limites diferentes, quem sabe até opostos. E por isso mesmo vou começar mencionando uma obra tua que não é um romance, mas um conto. E vou no fim chegar a uma obra tua que não é um romance (ou é?), mas talvez um ensaio...

Logo: fronteiras, plural. Limites... em termos... (aliás, em português, “termo” também pode ser “limite” ou o ponto mais extremo de um território, como na expressão “pôr termo a alguma coisa”, ou mesmo no verbo “terminar”... então fronteiras, limites, aqui são também somente “termos”. E quem sabe valha lembrar, especialmente no que se refere a uma língua que você não conhece, que o verbo sinônimo talvez mais comum entre nós, para esse sentido de “terminar” é “acabar”, dar “cabo”. E “cabo”, aqui, apesar de provir do latim *caput*, com sentido de “cabeça”, se liga também ao “cabo” geográfico, outro tipo de limite de terreno, outro tipo de fim, *finis terrae*, como na Galiza, o fim do mundo.)

24

A segunda coisa, ainda no que se refere ao título, é dizer que eu estava pensando gênero como gênero literário, e portanto pensava nas fronteiras do romance enquanto gênero literário. Mas tratava também do gênero como expressão biológica de sexo, ou identitária de sexualidade... portanto em romance como envolvimento romântico... e mesmo sexual, como “fronteiras” que podem ser, e vêm efetivamente sendo, devidamente reconstruídas.

O que aliás é outra história de palavras, talvez desnecessária, mas talvez reveladora de uma conexão um tantinho mais profunda entre essas duas leituras. Porque em português nós dizemos “romance” onde vocês dizem “novel”. E a palavra romance, para começo de conversa, vem de um advérbio, não de um substantivo latino. *Romanice* era “à maneira de roma”, “romanamente”... E eu acho interessante pensar que o romance, a forma literária, é de fato mais *adverbial* que substantiva, e mesmo mais adverbial que adjetiva. É um modo de se fazer coisas. Um “como”...

Já na Idade Média as pessoas começaram, como você sabe muito bem, e eles aqui na minha frente ainda melhor, a dizer que eram escritos “à romana” os textos que apareciam não em latim, mas nas línguas ditas vulgares.

(Outra conexão. O romance e o povo, o *vulgo*. O romance e a *vulgaridade*... eu gosto de pensar nas decorrências dos usos mais banais que a gente faz de certos termos... gosto até de pensar na diferença que a gente dá aos sentidos de *poético* e *prosaico* na língua “comum”... na língua *vulgar*...)

Com alguma frequência esses textos eram “novelas” aventurecas, sentimentais, em prosa, em oposição à literatura “séria”, que ainda se fazia em latim, e em versos. Metonimicamente, os próprios textos passaram a ser chamados de “romances”... assim como o envolvimento sentimental (talvez mais “açucarado”) que frequentemente dava o tom de partes dessas narrativas.

Logo: o romance. E o “romântico”, muito antes do “romantismo”...

25

As línguas românicas: *os vulgares*.

A forma literária: *vulgar*.

A história de amor: *vulgaridade*.

Só mudanças de sentidos. Mudanças de *orientação*. O que mais uma vez nos leva às questões de *gênero*.

Mas então...

Para começar, de verdade, para pôr aqui o “termo” inicial do que eu realmente queria pensar (o *terminus a quo*, como diziam os romanos, e diziam *latine*, em latim, à moda do Lácio), eu vou partir de Bakhtin. Eu sei que você tem familiaridade com a obra dele. Eu já li coisas tuas que mencionam o nome dele, ao menos. E sei que eles, aqui na minha frente, também não haveriam de precisar de grandes introduções.

Mas como eu quero dele uma coisa bem específica, que na verdade foi meio que desentranhada e “passada a limpo”, por assim

dizer, por um outro escritor brasileiro, talvez valha a pena explicitar as etapas todas. (Explicitar vem do mesmo latim que deu *prega*, em português... *dobra*... é meramente *desdobrar*... desfazer o que estava *complicado*, o que era *complexo*... isso pode ser viciante...)

Eu estou falando de um romancista chamado Cristovão Tezza, que escreveu uma tese de doutorado a respeito da distinção entre prosa e poesia na obra de Bakhtin. Um daqueles trabalhos mais do que necessários, de organizar de maneira mais ou menos coerente as formulações sempre meio soltas dos textos originais.

A conclusão geral do Cristovão, em termos bem singelos, é de que Bakhtin, primeiro, via essa distinção em termos não normativos. Ele não estava interessado (como no fundo uma parcela imensa das discussões sobre esse tema) em dizer o que **deve** ser a prosa ou (na maior parte dos casos) a poesia. Ele só queria discutir. Em segundo lugar, ele não via uma distinção polar, mas polaridades... extremos (termos) de um contínuo. Um contínuo ao longo do qual as obras efetivas, reais, podem se dispor (podem se *interpolar*, se dispor entre polos) das maneiras mais variadas.

26

E o gradiente que ele usava pra determinar o ponto do contínuo a que pertencia uma dada obra era, por assim dizer (eu contínuo simplificando a glosa do Cristovão, que já era ela mesma uma simplificação), a posição discursiva do autor, sua relação com a voz que fala no texto, sua relação com as vozes do mundo.

Assim: o poeta é dono da linguagem, tem controle, autoridade e sobredeterminação em relação a ela; o romancista é um orquestrador de posturas e posições discursivas diferentes, diferenciadas, diversas, entre as quais se imiscui, via de regra através de um preposto, um lugar-tenente, seu narrador.

Eu gosto muito dessa distinção, e do que ela possibilita.

Mas aqui, pensando especificamente na tua obra e nos questionamentos que eu acho que ela levanta, eu queria partir de uma leitura ainda um tanto diferente do contínuo que Bakhtin desenha. E,

claro, de uma leitura ainda mais simplificadora. Acho no entanto que vale a pena correr o risco, em nome da produtividade do conceito.

Eu queria pensar apenas que a poesia, no seu mais típico, é a forma de linguagem do **eu**. Que aquela **autoridade** do poeta sobre o discurso poético se traduz em um domínio do “eu” sobre a linguagem, ou, no fundo, talvez derive, talvez até decorra desse domínio. Em português a gente fala mesmo em “eu poético”, quando decide separar a voz que fala no poema da voz do poeta historicamente individualizado.

(ou da poeta, historicamente individualizada... claro... mais sobre isso daqui a pouco, por favor...)

Ou seja, mesmo a criação de outra persona, de outra voz no poema, tende sempre a ser vista (pelo criador, pela crítica e pelo leitorado) como a criação de um outro “eu”, equivalente. E isso não é trivial.

(Aliás, lá vou eu de novo, é no mínimo curioso pensar que *trivial* era o adjetivo que descrevia algo como pertencente ao *trivium* no sistema medieval de educação. E quais assuntos eram *triviais*? Gramática, lógica, retórica... ou seja: linguagem... *romance*. Será que isso é desprovido de significado?

A seriedade ficava para o *quadrivium*, com aritmética, geometria, astronomia... e música.)

Isso, o fato de a gente pensar que quem enuncia o discurso poético é um “eu”, não é *trivial* porque presume *tacitamente* que mesmo que o *eu* seja outro, ele não se estabelece como *ele*, não se estabelece em relação. Não se autonomiza a ponto de necessitar ser reconhecido como exterior. Não existe *diálogo* na poesia no que ela tenha de mais *poético*.

Talvez dê mesmo para pensar nessa relação mais direta entre poesia e *eu* para entender o lugar de certa forma mais *primal* que ela parece ocupar no desenvolvimento das sociedades, no desenvolvimento das artes. Curiosamente, talvez dê até para pensar dessa

maneira num esforço de entender a ligação entre poesia e música, ligação que sempre parece ter sido tão fundamental... uma forma de injetar personalidade, voz direta, na mais abstrata das formas artísticas.

Inserir “eu” na matemática.

O que é poderoso, como bem atesta a história da lírica, e da canção popular, como eu sei que você bem sabe.

Aliás, né? Pop... popular... povo... *vulgus*... vulgaridade. Trivialidade.

E se a poesia é essa forma primal de relação com a linguagem, ela de fato vai demorar a incorporar um “ele”. Ela pode, e quase não consegue escapar de, incorporar um “tu”, ainda que o faça via apóstrofe, via prosopopeia. Mesmo para se falar sozinho é preciso simular a companhia. Mas curiosamente (e, de novo, sempre pensando no que ela tenha de mais prototípico), esse “tu”, como o da criança, vai tender a ser definido como a tela em que se desenham os desejos e se projetam as perspectivas do “eu”.

28

Eis o bebê aprendendo a falar.

Eis a lírica amorosa... *romântica*.

Como se sabe na linguística desde pelo menos a publicação daquele texto de Benveniste sobre as pessoas verbais, qualquer situação real de comunicação institui um “eu” e um “tu”. Intercambiáveis com a troca de papéis na enunciação. E é claro que esse mecanismo é poderoso, e bastante complexo. Mas ao mesmo tempo, depois que suas regras tenham sido compreendidas, ele também é simples. Na medida em que sua denotação tende a não ser ambígua, e tende a se encontrar no contexto imediato do ato de fala.

(Cartas, telefones, e-mails... tudo isso vem bem depois...)

A terceira pessoa é mais complexa.

(Benveniste vai longe na morfologia das línguas indo-europeias pra poder argumentar, inclusive, que ela é uma “não pessoa”... ela é tudo aquilo que NÃO faz parte da situação de enunciação. Ela,

portanto, e aqui já sou eu extrapolando a partir do que ele diz..., sai do domínio da realidade, daquilo que ele chama de *hic et nunc*, e entra no domínio da suposição, o mesmo a que pertencem os eventos futuros, os eventos possíveis e, não se deixe enganar, também os eventos passados, e os impossíveis. A ficção? Mas estou me adiantando.)

A terceira pessoa é mais complexa. Ela é o reino da imaginação. Ela é humana.

E, precisamente por isso, ela se diferencia inclusive em termos de gênero. Ao menos nas línguas indo-europeias em que Benveniste era versado; ao menos nas línguas indo-europeias em que se desenrolou a história do nosso romance.

(Porque os dados são algo controversos, mas aparentemente a grande maioria dos idiomas do mundo simplesmente não marca gênero gramatical do tipo masculino vs feminino em seus pronomes pessoais. Em NENHUM deles. Em inglês, a tua língua, a marca só reside na terceira pessoa singular. Em português, no singular e no plural.

29

Já os idiomas que marcam gênero na primeira ou na segunda pessoa são ainda mais raros...)

Mas curiosamente, antes de dominar a estranha regra que diz que o significado de “eu” se altera toda vez que muda a pessoa que está de posse da palavra, as crianças pequenas muitas vezes passam por uma fase em que, espelhando o que ouvem dos pais, se denotam substantivamente (pelo nome próprio) e em terceira pessoa... Juju quer comer...

Essa terceira pessoa, real, imediata, com papel de primeira pessoa como que hipostasiada, pode muito bem explicar o “drama” como forma intermediária entre a poesia e o romance, e pode explicar porque Bakhtin parece desconsiderar o teatro toda vez que fala de dialogismo, de contatos enunciativos etc... O teatro pode ser visto como o palco da projeção, não de um “eles”, mas de vários “eus”... num mecanismo que é o anverso daquele empregado pela Juju, e talvez seja qualitativamente idêntico a ele.

No romance, no *romanesco*, a questão toda se intensifica por causa do que parece uma via sem-saída, especialmente na narrativa em terceira pessoa (e há como estabelecer que mesmo nas narrativas em primeira pessoa a mesma coisa está acontecendo, talvez inclusive de maneira mais complexa...), graças à existência desse estágio enunciativo intermediário, esse “ele” que se transforma em “eu” capaz de criar outras vozes... outras pessoas.

Não o “ele” hispostasiado da criança e de certa lírica que imita procedimentos da narrativa, mas a efetiva projeção de todo um aparato iniciativo original, em certa medida independente do enunciador primeiro. Capaz de criar suas novas relações de embreagem, nos termos da linguística do discurso.

O romance, para usar uma palavra cara a Bakhtin, nasce refratado, no que se refere a sua organização discursiva.

30 O romance é por excelência a voz de um “ele” (ou ela... ou ela... não esqueçamos, como você aliás nunca nos deixa esquecer). Mesmo que nele se configurem relações de embreagem típicas de uma enunciação de primeiro grau, mesmo que nele o **eu** que fala se declare discursiva, filosófica, ética e historicamente idêntico ao “eu” autor, a refração se mantém como índice de referência. De onde todo o interesse possível pela dita autoficção.

Se não houvesse espelhos, não haveria a especulação.

Eis o meu “*terminus a quem*”... eis os meus termos. Meu termo.

O romance como discurso do “ele”. O romance como narrativa **de** terceira pessoa, mesmo que enunciado **em** primeira pessoa.

Mas... voltando à questão do gênero (morfológico) nas pessoas pronominais... aquela, que eu prometi que voltaria a abordar...

Porque em pleno ano da graça de 2017 (quando eu teria lido essa carta diante daquelas pessoas... aliás, vale a pena agora revelar: eu não li a carta, Ali... fiquei com vergonha de aparecer com uma coisa assim diferente... decidi meramente glosar as ideias naquela

hora; não basta você nunca ter recebido a carta, ela na verdade nunca foi mostrada, a não ser agora, para essa pessoa que está lendo), não há como se sentir plenamente à vontade com a total exclusão das marcas morfológicas de gênero feminino quando se fala no autor, no poeta, no romancista, no “ele”. Por mais que se possa julgar (como eu julgo) algo deslocada a discussão que vê por bem fundir problemas de morfologia nominal e problemas de identidade sexual (sem nem falar de problemas de sexuação biológica...), o fato é que há que se reconhecer o problema da exclusão, e há que se reconhecer também os esforços recentes de se destacar essa exclusão, e fazer por remediá-la.

Há poetas. O poeta. A poeta.

Há autores... e autoras...

Mas boa parte do problema, como eu até já insinuei antes, se deve ao detalhe histórico, em termos de linguística geral, de nós estarmos lidando com idiomas indo-europeus que, primeiro, tendem a optar por uma classificação morfológica dos nomes em termos de masculino (neutro) e feminino, numa distinção que em alguma medida parece derivar de, e quem sabe espelhar também, distinções biológicas facilmente perceptíveis na formação dessas sociedades.

Em segundo lugar, e nada menos importante, isso, esse problema todo, acaba derivando também do fato de essa distinção se estabelecer nesses idiomas apenas na terceira pessoa: aquela, a “não pessoa”.

É uma distinção, para usar a infeliz definição da escolinha, que se estabelece “naquilo de que se fala”.

“Eu” não carrega marcas.

“Tu” não carrega marcas.

“Ele/ela/isto”... E o romance é a linguagem da terceira pessoa.

O romance, como gênero, é portanto a cena necessária do embate de gênero.

Aí em 2008 você publica um livro de contos precisamente

intitulado “A primeira pessoa”. Nele, há, nesta ordem, um conto chamado “A terceira pessoa”, um outro chamado “A segunda pessoa” e um terceiro, o último do livro, que se chama “a primeira pessoa”. O que parece insinuar um caminho, uma teleologia rumo à primeira pessoa, especialmente em se considerando que é este o nome do livro, *The first person and other stories...*

(E vale a pena lembrar o quanto você já pode ter se divertido com a mera possibilidade de que, na ausência de “aspas” o título original possa também implicar que “a primeira pessoa” é apenas uma história, dentre outras... um relato, um estória... um conto. A terceira pessoa e outras histórias.)

Mas o curioso é que o conto chamado “A terceira pessoa” na verdade se refere a uma terceira pessoa **plural**. Um **eles**, que em inglês não carrega marca de gênero.

(Outra nota linguística? Será que você aguenta? Será que **eles** aguentam?)

32

Mas é curioso que os pronomes de terceira pessoa do português derivem na verdade de pronomes demonstrativos latinos... o latim simplesmente não tinha formas retas de terceira pessoa... a terceira “não pessoa”, afinal... Mas como existiam as formas de terceira pessoa acusativa, dativa, os alunos de latim chegavam mesmo a chamar esse pronome de “bicho sem cabeça”, sem *caput*, inacabado.)

E é curioso que no inglês de fato existiam, como em português, um pronome masculino e um feminino para a terceira pessoa plural. Mas algo muito estranho e nada frequente ocorreu, quando uma forma nórdica antiga, no começo do século XIII, foi importada para o inglês. Supletismo pronominal não é a coisa mais ordinária do mundo...

E o inglês ficou como o dinamarquês, por exemplo, marcando o gênero morfológico apenas na terceira pessoa singular...)

Voltando ao teu conto, àquele da terceira pessoa, então, há um **ele**, e há uma **ela** na história. Mas a história é da terceira pessoa plu-

ral. A terceira pessoa ali definitivamente é uma outra história. They.

A outra coisa curiosa no que se refere a esses textos “pronominais” do teu livro é que os dois outros contos, a Segunda e a Primeira pessoa, na verdade se baseiam no mesmo mecanismo, espelho um do outro, como que quase ilustrando a teoria discursiva de Benveniste. Será que você tem essa leitura?

Afinal, só existe **eu** se existir **tu**. E vice-versa. Nesse sentido (e em oposição ao “eu-centrismo” do discurso lírico prototípico) pode ser possível portanto que o romanesco reencampe as duas primeiras pessoas em seus termos, como vozes outras, como “eles”, *personagens*... personificações... fabricações de personalidades, de pessoas...

Porque os dois contos se constroem como uma narrativa de um **eu**, dirigida exclusivamente a um **tu**. Conversa. Ou, para usar outro termo caro a Bakhtin (e tão mal usado no que se refere a apropriações de sua terminologia), diálogo.

Não se trata da narração em segunda pessoa que Mosin Hamid empregou tão bem em *O fundamentalista relutante*, por exemplo. Não há ali uma busca necessária de simulação de empatia, de afinação entre leitor e **tu**, muito menos entre leitor e **eu**. Ambas as pessoas são ali outras pessoas.

Se tanto, um paralelo mais interessante seria com o uso do **voce** em *Noite dentro da noite*, do brasileiro Joca Reiners Terron, que você certamente não conhece (embora, de novo, as finalidades dele sejam bem outras...). Ou quem sabe ainda o uso da segunda pessoa em outro conto, “Para sempre lá em cima”, de David Foster Wallace, lá no *Breves entrevistas com homens hediondos*.

Mas quando você cria uma história de amor, por exemplo (especialmente em “A segunda pessoa”) narrada unicamente como “correspondência” entre esses dois *eles* em seu “romance”... o efeito é totalmente outro. E, discursivamente, o embate “genérico” também é outro. Pura e simplesmente porque, ao evitar as marcas de gênero da terceira pessoa, você agora deixa de caracterizar o casal.

São dois homens? São duas mulheres? Uma mulher e um homem? Não importa...?

(E não posso deixar de mencionar o quanto é mais complexo traduzir essas tuas histórias para o português, uma língua de morfologia tão mais abundante, onde todo adjetivo é suspeito, e pode desmontar teu castelo de cartas...)

Eu tenho certeza de que essa afirmação não tem nada de polêmica. E tenho certeza de que você pensou muito bem nisso enquanto escrevia. Na possibilidade de subverter as expectativas dos leitores, tanto de identificação do “eu” narrativo com a figura do autor, da autora, quanto de projetar nos personagens seu próprio modelo (preguiçoso...?) de relacionamento...

Não sei bem se você concordaria, no entanto, com o questionamento maior que acho que eu derivo daí. Com essa ideia de que esse nó, esse retorno, via linguagem romanesca, ao domínio da relação “eu-tu”, como que reinstaura essa relação em uma outra dimensão... como que refunde possibilidades tradicionalmente associadas ao poético, através de meios especificamente romanescos.

34

Não é apenas virtuosismo.

Não é apenas um “truque” formal.

Não é a busca do efeito final (reconhecidamente forte) do livro de Hamid.

Não é Nabokov, ao final de “As irmãs Vane”, se regozijando por ter criado uma pegadinha tão original que não poderia ser repetida. (E precisando de uma nota de rodapé para esclarecer isso ao leitor.)

Eu realmente acho que, ao teu estilo, que parece chamar atenção para a superfície (os jogos de palavras, os personagens extraverbalizantes, as crianças-prodígio) ao mesmo tempo em que opera profundas subversões na essência mesma do romanesco, da narrativa, você está fazendo a prosa de ficção dar conta de uma parcela nova da existência, e necessariamente maior portanto; não apenas ao abarcar grupos até aqui escanteados da produção canônica

de literatura, mas também ao forçar leitores e colegas a repensar as formas, o domínio e os limites, os “termos” do romanesco...

Outro fato curioso, no entanto, é que essa experiência funciona muito melhor no conto, campo tradicional do teste, da invenção...

O romance de mais fôlego...

Bem... tanto *Como ficar podre de rico na Ásia emergente* quanto *O fundamentalista relutante*, as duas experiências de Hamid na narrativa em segunda pessoa, são extremamente breves.

Se o livro de Terron nada tem de curto, o elemento de segunda pessoa ocupa nele um papel menos relevante em largas sessões.

Mesmo a narrativa em primeira pessoa plural de *As virgens suicidas* (*exclusiva*, nos termos dos linguistas, pois se trata de um *nós* que não *inclui* o destinatário do discurso...), é afinal pouco mais que uma novela, em termos de extensão.

Encontrar maneiras de passar do conto ao romance tem sido, por outro lado, a maior cruzada da tua obra.

Eu comecei a traduzir teus romances por *Hotel Mundo*. E logo de cara achei que tinha visto ali um “romance de contista”, especialmente porque ele se compõe como que de um mosaico de narrativas interpoladas...

(De novo: entre os polos...)

Essa estrutura, depois eu descobri, você vinha usando, e continuaria usando, em vários outros romances... E hoje eu vejo o quanto era no fundo simplória a minha leitura, automatizante... de querer ver ali uma espécie de “escada” que levasse do conto ao romance, buscando meramente emendar narrativas para tecer algo maior.

Porque o que eu deixava de perceber já no *Hotel Mundo* era a “estrutura” de paralelismos, contraposições, complementaridades e oposições que na verdade “estrutura” os romances. E hoje eu vejo que o princípio continua sendo, de alguma maneira, o da “segunda pessoa”. Agora num outro sentido. No sentido do “outro”...

Que se transforma, nos romances, numa obsessão pelo *duplo*,

quase pelo *doppelgänger* mesmo... pares, duplas, polos... um homem e uma mulher, jovens e velhos, ricos e pobres, vivos e mortos, pessoas reais e personagens de ficção, são todos pares que você já empregou para estruturar os romances.

E será abusado supor que aquelas experiências com a segunda pessoa morfológica, nos contos, tenha podido alimentar essas experiências com pares de pessoas, com uma pessoa que sempre depende de uma outra para se definir em termos estruturais e fundacionais?

Não está ali de novo a oposição benvenistiana entre primeira e segunda pessoa, como polos, como dependentes?

E o que dizer do que você fez comigo, e com todos os teus leitores, em 2012, com o lançamento de *Artful* (aliás, escrevi ainda dia desses pra Tracy na agência... ainda não consegui interessar editores por aqui... o pessoal tem medo de “experiências”... o pessoal não sabe o que está perdendo...)?

36

De novo, não se trata da manobra do Coetzee (será que estou enxergando coisas demais? Por que é que me parece que fico sempre negando que os teus procedimentos sejam iguais aos procedimentos de outros autores, sempre outros autores... outra questão de “gênero”?), nas situações em que, convidado a dar alguma palestra, ele decide ler um texto de “autoria” de Elizabeth Costello.

(Desculpa, mas preciso de outro parêntese:

por que será que **ele** decidiu criar uma **ela** como seu alter ego, como sua “segunda” pessoa?

E porque uma escritora cujo maior livro seria uma releitura do *Ulysses*, do ponto de vista d'**ela**, de Molly Bloom... a “segunda pessoa” por excelência?)

O procedimento dele me parece algo mais convencional, e em alguma medida algo cínico. Inatribuívelmente cínico, como quase tudo que ele faz.

O que o leitor encontra em *Artful*, no entanto, é o discurso todo de uma personagem, que tenta lidar com o que restou das anotações

da pessoa com quem tinha uma relação, e que tinha sido convidada a proferir certas conferências sobre arte, literatura...

Essa pessoa, o “eu” palestrante, está morta.

Essa pessoa, por implicação, é você, Ali. Você, que de fato proferiu aquelas conferências em Oxford.

Ali Smith. A autora do livro. A pessoa que cria, imposta, entrega um “ele”, o outro “eu” da narração, que por sua vez se dirige diretamente a um “tu”, conferencista morta, numa espécie de correspondência truncada que, no entanto, se amplifica (a partir de jogos de palavras, claro) na relação da narradora com sua psicanalista, e desta com seu marido, e de todos com uma cantora grega já morta. Duplos, outros. Segundas pessoas.

Será de se estranhar que o último tema das conferências planejadas fosse “*on reflection*”... sobre reflexões e reflexos, espelhos e ideias...

Será de se estranhar que nesse... “livro”... que talvez seja o mais bem sucedido de todos os teus “romances” você tenha conseguido se dissolver como “eu”, se assassinar como “eu” no meio do processo de entregar toda a narrativa novamente a uma situação enunciativa típica do tipo “eu-tu”? E, se o “eu” não pode existir sem o “tu”, não será mais do que significativo que, com o andar da narrativa, a narradora comece a duvidar que *você* esteja de fato morta, já que pequenas alterações no apartamento parecem indicar a tua presença (de novo a sombra de “As irmãs Vane”)?

E a que distância fica essa afirmação romanesca do “eu”, mais do que polemizada, muito mais do que refletida, refratada, da afirmação direta do eu enunciativo do poema lírico mais típico...? A uma distância enorme, polar, ou a nenhuma, sendo a mesma coisa, mas agora vista “por espelhos, em enigmas”... a refração, afinal, não é ver a mesma coisa em outro lugar, sem solução de continuidade?

Mudar o mesmo pelo “meio”?

(E, de novo o **gênero**. Por que é que ao pensar essas coisas

todas não consigo tirar da cabeça a maravilhosa subversão que Elena Ferrante opera no **gênero** do romance de formação ao criar um **eu** que enuncia em primeiro lugar a formação de uma **ela**, num texto que afinal quase se configura como carta, como discurso a um **tu**? Pois não vale esquecer que Lenù tem um fundo de esperança de que Lila acabe entrando em seu computador e lendo aquilo tudo...

Mulheres?

O **outro** de séculos e séculos que agora toma a palavra?)

“A primeira pessoa” não é um romance. Dependendo do que estejamos falando, é um conto, ou um livro de contos.

Artful... bem... pode não ser mais um romance.

Teus romances, claro, são romances. Mas são esses “termos”, esses “lindes”, essas fronteiras que me interessam aqui. É nelas (é neles?) que me interessa ver a versão mais radical do que me parece que você vem tentando realizar nos romances, ao mesmo tempo a demonstração mais cabal dessas possibilidades extremas e a criação desses extremos enquanto possibilidades.

38

Passeios pelas fronteiras.

E enquanto você continuar caminhando, rumo Norte, rumo Sul, não se pode dizer que a “fronteira”-evento, a fronteira “perfectiva”, tenha de fato chegado. No teu território, o caminho faz a continuidade.

A experiência faz o romance. E faz o “romance”. Com linguagem, com pronomes, pessoas verbais, personas, pessoas criadas, pessoas. Faz o teu trânsito entre gêneros e modos, e na mesma medida deriva desse teu trânsito, dessa tua permanente tradução, passagem, mudança. E será que por sob essa aparente leveza, essa brincadeira permanente, esse questionamento das formas gramaticais e sociais, não pode mesmo estar uma profundíssima revisão de toda a categoria do romance? Uma extensão inédita daqueles termos, daquelas referências?

Será que você não deu mesmo um jeito de fazer uma bandeira política se transmudar (mais do que em tema) em nova forma literária, ou ao menos na reformulação de uma velha fórmula literária? E será que você está conseguindo fazer isso a partir de uma investigação detalhada (nunca subestimemos as trocadilhistas, por vezes elas olham a fundo as palavras, mais que todos...) das bases mais estáveis da experiência linguística?

Nunca subestimemos os *tricksters*. Nunca subestimemos a astúcia, como quer a tradução brasileira. Como dizia Lewis Hyde, eles (ou ela) criam nosso mundo. E, depois de criar, ainda saem alargando suas fronteiras.

*

Na única vez em que nós nos vimos, quando eu estava traduzindo o terceiro dos quatro livros teus que já fiz, eu me apresentei a você com a frase...

(ou, sejamos honestos... eu fiquei constrangido na hora H. Refuguei... E acabei me meta-apresentando, dizendo que tinha pensado em me apresentar a você com a frase...)

“Eu sou você no Brasil”

Eu sou você em outro lugar.

*

Já está tarde. Já está longo demais para agora a gente entrar na discussão do tradutor como “segunda pessoa”. Mas o fato é que talvez eu já estivesse entrevendo, graças a você, “através” de você, algo muito maior da tua obra quando pensei naquela frase. E talvez já estivesse suspeitando de algo muito maior que a tua obra vem fazendo com o romance, vem fazendo com o gênero, fazendo pelo romance, pelos gêneros, fazendo pelo “termo”, pela mesma noção de termos, limites e fronteiras, dentro e fora da literatura, mas sempre romanescamente, romanticamente, “à maneira dos romanos”.

Como sempre, muito obrigado por me fazer pensar isso tudo.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. “Estrutura das relações de pessoa no verbo”. In: _____. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak & Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

EUGENIDES, Jeffrey. *As virgens suicidas*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Tradução de Mauricio Santanna Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. *História do novo sobrenome*. Tradução de Mauricio Santanna Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução de Mauricio Santanna Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. *História da menina perdida*. Tradução de Mauricio Santanna Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

HAMID, Mohsin. *Como ficar pobre de rico na Ásia emergente*. Tradução de Sonia Moreia. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *O fundamentalista relutante*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo*. Tradução de Francisco R. S. Inocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras / Penguin, 2012.

NABOKOV, Vladimir. “As irmãs Vane”. In: _____. *Contos Reunidos*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

TERRON, Joca Reiners. *Noite dentro da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Curitiba: Tovo Textos Ltda, 2013.

SMITH, Ali. *Artful*. Londres / Nova Iorque: Penguin Books, 2013.

_____. *Hotel Mundo*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *A primeira pessoa*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WALLACE, David Foster. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

A retórica do cansaço: ficção e repetição em *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett

Emílio Maciel

Para Silvana Pessôa

When a man in a forest thinks he is going forward in a straight line, in reality he is going in a circle (Samuel Beckett).¹

42

Mistura de confissão oblíqua e enciclopédia portátil, *Viagens na minha terra* (1845), de Almeida Garrett, é não só uma das obras-chave do romantismo português como também uma bela amostra daquilo que Friedrich Schlegel chamou de poesia universal progressiva, em seu célebre fragmento 116. Tendo como pano de fundo um dos momentos mais tensos e críticos da história política portuguesa – no arco que vai da derrota dos miguelistas, em 1833, até a consolidação de um novo poder plutocrático ao longo da década seguinte –, a linha narrativa do romance se desenvolve como um contínuo jogo de báscula entre esses extremos, unidos para formar um eixo que dá liga centrípeta ao polimatismo onívoro das digressões. No primeiro estrato da narrativa, ao mesmo tempo controlando, interrompendo e reatando os vários fios da trama, está a voz do dândi sterniano que faz as vezes de cicerone nessas viagens aparentemente sem norte entre tempos e espaços; viagens, em vários momentos, que lembram um pouco um jogo de caixas chinesas na incessante proliferação de parênteses e extravios. Num plano um pouco mais ao longe, mas nem tanto, a inquietude gerada pelos saltos temporais e temáticos – cuja latitude cobre desde os impasses e possibilidades da nova estética romântica até ágeis mergulhos em filigrana sobre os muitos pontos

cegos da identidade portuguesa, tendo sempre por fio condutor as reflexões engatilhadas pelos locais de memória –, é contrabalanceada até ceder quase todo o terreno pela estória predominantemente em terceira pessoa do jovem liberal Carlos, que, depois de lutar ao lado do partido vencedor em 1833, e colecionar tantas desilusões políticas quanto amorosas, terminará convertido em agiota, ao adentrar a idade madura. Personagem em que não é nada difícil reconhecer o duplo invertido do narrador em primeira pessoa, por sua vez avatar pseudonimado de um certo João Leitão da Silva, a figura que ganha destaque, a partir do capítulo 10, tende a soar quase como um recuo contemporizante face o desenho bem mais elusivo de seu demiurgo, que, depois de mostrar todo seu virtuosismo na arte do arabesco, dá a impressão de ter cedido à tentação de tornar as coisas mais claras, amenizando as escarpas do livro numa trama dotada de início, meio e fim. Episódio que faz bem mais que uma pequena concessão ao melodrama rasgado, com direito a padres misteriosos e reviravoltas de última hora, é bem verdade, contudo, que, se suas surpresas têm muito de segredo de polichinelo, o mesmo não se pode dizer entretanto dos vários sobretons de ironia que as emolduram, a começar pelo momento quase godardiano no qual, antes de mergulhar de cabeça nas agruras do seu herói, o autor interrompe a narrativa para enumerar todos os vários ingredientes de um drama romântico, num bizarro mix de piscadela escarminha e prolepse autoacusatória. Nesse sentido, aliás, que muitos dos episódios mais cruciais da vida de Carlos se deixem ver depois como um plágio involuntário de uma trama em piloto automático, é um dado que concorre, de soslaio, para conferir um quê de divertissement aos desbragamentos, algo fora do tom de alguns de seus rompantes, com direito até a evocação do Locoonte e a uma veia do pescoço que estoura por excesso de emoção. Para não mencionar a cena-peripécia onde, quando parecia a menos que um passo de um perfeito idílio burguês, o herói se descobre filho bastardo do velho monge franciscano que tanto odiava. Exacerba-

ções e golpes de teatro à parte, entretanto, interessante perceber como, nesse balanceio entre hipercomplexidade e achatamento de desenho animado, a progressiva perda de energia do jovem idealista, que depois de se permitir a todos os exageros em sua juventude, terminará convertido de caso pensado num gordo e rico filisteu, não deixa de conferir um foco um pouco mais palpável a assíntota ser x dever ser que serve de ponto de ignição para algumas das tiradas mais óbvias, como é bem o caso do contraponto um tanto quanto chapado entre Sancho e Dom Quixote, logo no início do livro, ou daquela que confronta os poetas que morrem cedo aos que tem a dúvida honra de chegar à idade da experiência. Como se pode mais ou menos calcular, contudo – e aí esta também um dos elementos responsáveis pelos vários choques de suave surpresa que a leitura em microscopia provoca –, trata-se uma recorrência que, em meio à metralhadora giratória de apartes e pseudodiversionismos, exige sem dúvida uma certa desaceleração reflexiva para se dar a perceber; um pouco como quando, por exemplo, em dois pontos distantes de uma só partitura, nos damos conta do forte parentesco entre duas melodias desfiadas em tons, vozes e/ou velocidades distintas. Na tocada do livro de Garrett, entretanto, que, não bastasse a invulgar sensibilidade para rimas de longa distância, compraz-se não poucas vezes em sustar a marcha da trama para expor e examinar em slow motion suas engrenagens internas, isso que pode parecer levemente desnorteador ao primeiro relance retorna aqui e ali também no despretensioso registro de uma notação lateral, quase periférica, mas que opera também como um modelo compactado do modus operandi do todo. Ou isso, salvo engano, é o que, parece se dar quando, convertendo Camões em escada de uma negaceante e insólita captatio benevolentiae, a voz em primeira pessoa surge, no capítulo 6, fornecendo um precioso atalho a seus futuros exegetas:

Aqui estou eu agora dando toda desculpa ao pobre Camões, com vontade de justificar, e pronto (assim são as caridades do

mundo) a sair a campo de lança em riste e a quebrá-la com todo antagonista que por aquele fraco o atacar. E porque será isto? Porque chegou a minha hora e, *si parva licet componere magnis* (a bossa proeminente hoje é a latina), aqui me acho com este meu capítulo nas mesmas dificuldades em que o bardo se viu com seu poema (GARRETT, 2015, p. 41).

Incrustado num trecho que constitui talvez a mais audaz digressão metalinguística do romance inteiro – quando, a pretexto de evocar a autoridade de seu próprio precursor borgiano, o narrador aproveita para tentar dar foros de legitimidade a sua própria mixórdia estilística, criando assim um *loop* levemente vertiginoso entre leitura e criação, entre a *Stilmischung* romântica e o novo rosto que, retroativa e anacronicamente, esta empresta a Camões –, é possível que o traço mais chamativo dessa passagem diga exatamente respeito ao tom estudadamente cauteloso com que o narrador tenta absolver/absorver os hibridismos e incertezas da épica camoniana, que, a crer-se em sua leitura, de resto, se pareceria menos como uma síntese conciliadora do que um daqueles arranjos meio desengonçados tão caros a Stephen Jay Gould. Uma solução de compromisso, enfim, que, exatamente pelo que tem gambiarra e lance intempestivo, não deixa de servir de prenúncio ao próprio impasse vivenciado pelo eu do presente, cuja paralisia pode ser vista também como epifênomeno de uma espécie de dupla fidelidade a mestres visceralmente incompatíveis – se é que se pode reduzir a um binarismo estrito toda a cacofonia do livro. Lembrando por isso mesmo os tateamentos e hesitações de um idear em estado incoativo – em que a percepção do desacerto entre regra e sentimento força o juízo a avançar às apalpadelas, quase como quem pede licença –, não deixa de ser intrigante notar como, na citação virgiliana posta em itálico (“se é lícito comparar o grande e o pequeno”), pode-se encontrar uma das mais cristalinas sinopses para o jogo de escalas proposto por estas viagens, como parece aliás se

tornar evidente quando – e veja-se que essa está longe de ser uma enumeração exaustiva – para explicar a beleza a(anti)ssimétrica de uma vila do medievo, o narrador evoca o caimento a um só tempo perfeito e irregular dos versículos bíblicos. Ou ainda, quando às voltas com as locuções linguísticas que tanto o fascinam – como é o caso de “ficar no tinteiro” e “ficar na gazeta” – o texto parece andar e retornar com botas de sete léguas entre dois momentos históricos, com o mesmo desembaraço de quem substitui uma peça de alfaiataria por uma roupa *pret-à-porter*. Num nível um pouco mais sistemático, aliás – se pensarmos no modo como, de um extremo ao outro, o espelhamento entre eu e paisagem, em Garrett, opera tanto como baixo contínuo quanto como linha diacrônica no seu próprio direito –, outra referencialização plausível da locução latina bem poderia eleger por foco o atrito criado, digamos, entre a visita ao pinhal de Azambuja – figurada em chave de anticlímax stendhaliano (“então é isto?”) – e a micronarrativa alegórica que sumariza a contemplação da charneca que deu cenário a batalha, desenhando um arco onde, de uma página a outra, a miragem oceânica gerada, a princípio, pela inocência semiótica do eu é fraturada de uma vez por todas por um dito que finca um “*et in Arcadia ego*” bem no meio do pseudoidílio (“Porque será que aqui não sinto senão tristeza?”). Determinar, porém, a qual dessas instâncias caberia aqui ocupar o posto de grande e pequeno, num livro que busca justamente o espelhamento recíproco de *res amatoria* e *res política*, é uma pergunta que mantém-se ainda em aberto mesmo depois que a narrativa se completa – e isso ainda se, na subtrama que relata o fracasso amoroso do jovem Carlos, a capitulação final do moço face o “safado comum” desponte como uma espécie de correlato prosaico da exaustão da energia amorosa. Não se trata pura e simplesmente de um efeito local: a crer-se no que diz o capítulo 12, por exemplo – quando tem lugar uma livre paráfrase do Yorick sterniano –, é essa energia, sem dúvida, que ao longo de todos os vaivéns amoro-

sos do nosso Carlos, faz para ele as vezes de crosta protetora contra a derrisão do bocejo-de-felicidade pequeno burguês – nem que seja para mais tarde se revelar também um recurso não renovável. Note-se ainda que, se tanto no jovem liberal quanto no narrador dândi, a vida converge no lento e quase imperceptível esfriamento dos entusiasmos juvenis – para falar aqui como o Hegel dos *Cursos de estética* –, um possível ponto de interseção entre os dois trajetos diria respeito ao efeito de corrosão gerado pelo trabalho invisível do tempo, que no caso da voz-cicerone, pelo menos, pode até prescindir do anteparo de uma decepção concreta e específica, para antes apresentar-se como consequência imprevista do esforço de manter-se por tanto tempo se equilibrando entre polos antípodas. No que concerne ao entrecho de melodrama, por sinal, se é certo que o abuso de coincidências e o jargão hiperbólico criam de início também uma dissonância algo incômoda com a zombeteira alusividade da voz em primeiro plano, um dado a se reter, ainda, concerne à agilidade como, uma vez incorporadas pelo eu da enunciação, as vozes em conflito, no plano dramático, parecem contrabalançar uma a outra num cadenciado jogo de freios e contrapesos, que, se dá claramente a impressão de falar a língua de Burke quando endossa as observações do padre – em sua diatribe contra a pressa, o excesso de abstração e o déficit de senso comum –, tampouco se faz de rogado em confessar suas simpatias bonapartistas na página 58, num trecho que parece rasurar, leve mas energicamente, a apologia da moderação e do equilíbrio que há pouco ditava o tom. Cobrindo assim praticamente todas as cores do espectro ideológico da época – desde a mais estridente até a mais nuançada –, não há dúvida de que, do arrolamento paratático de tais pontos de vista em choque decorre muito da sensação de súmula totalizante que a leitura em sequência provoca; efeito que não seria decerto tão poderoso se, a cada nova janela digressiva que a prosa abre, a oposição esquerda x direita que jovem e padre objetivam se visse temporariamente

amortecida por mais uma digressão espirituosa crescendo e se expandindo pelas bordas, com a mesma falsa naturalidade de um bom jardim inglês. Funcionando assim como uma curva sinuosa que apara e/ou contorna a ameaça dos ângulos retos, essa disposição a dar pitacos sobre tudo e todos se quadra muito bem com a persona cosmopolita desse cavalheiro já chegado na madureza, e que, por maior a admiração que nutra pelos ardores juvenis, pouco esforço faz para disfarçar suas simpatias pelo conservadorismo esclarecido de frei Diniz – que nesse ponto é um pouco como um vilão de melodrama vertido em *round character*. Não por acaso, depois que Carlos assume o primeiro plano na longa carta confissão que fecha sua história de amor, será ele quem irá dizer a última palavra sobre o conto do filho bastardo, num lance que parece de certo modo quase um *coup de grâce* suspendendo a extrema letargia moral em que despenca o fim da missiva. Antes porém de passar propriamente a análise dessa história embutida – que vai se insinuando pelas bordas até afunilar o fecho do livro numa longa nota disfórica –, talvez seja prudente explorar mais um pouco as implicações mais ou menos óbvias desses adiamentos, que, operando como uma narrativa em surdina para os *happy few*, nem por isso deixam de rimar o tempo inteiro com a história do desengano de Carlos. Mal comparando, ou nem tanto assim, é uma história que, em meio a todo esse proliferar de veredas possíveis, seria um pouco como uma linha melódica marcante que vai aos poucos se deixando desanuviar de uma sequência de acordes complexos, e cujo gradual emergir, no limite, produz um efeito de nitidez de certo modo análogo ao de um vidro que aos poucos se desembaça. No tocante à arquitetura do livro, por exemplo – elemento cuja consistência só tende a se tornar ainda mais impressiva à luz da impressão rapsódica inicial –, é curioso notar como, não raro, a ambiguidade de certos apartes mais ou menos longos – como é o caso por exemplo do excerto consagrada ao dito Fausto português, frei Gil, cuja vida é uma nada disfarçada

prolepse dos destinos do viajante e do monge – tende a quase sequestrar o foco da suposta narrativa principal, ao mesmo tempo, porém, em que coloca no limiar do colapso a atenção do próprio leitor, desenhando assim um périplo onde o ânimo ominincludente do liberal tagarela lembra um pouco um borrão cumulativamente produzido por uma laboriosa sobreposição de camadas e linhas. Que se podem até soar nítidas e cristalinas, quando isoladas, já não mais produzem, todavia, o mesmo tipo de efeito quanto mais se amontoam. Não sendo propriamente o que se poderia chamar de uma sensação prazerosa – na medida em que torna cada vez mais difícil apreender/compreender o múltiplo desses vetores crescendo o tempo todo, e de todos os lados e jeitos –, nada a espantar então, que para apaziguar tal desconforto, o livro opte por brincar, por vezes, até explicitamente, com tal impressão de desmazelo, miragem tornada positivamente insustentável a luz da consistência e insistência de certas rimas de longa distância. Apenas para citar casos bem óbvios, é o que vemos ocorrer, por exemplo, no trecho dedicado a conversas que paralisam por excesso de ideias; sintagma, entre outras façanhas, que, além de alinhar num só golpe de vista o prosaico e o sublime, não deixa de ser também uma síntese perfeita da assinatura dominante do livro, comparável nesse aspecto a um coadjuvante de Shakespeare resumindo toda a trama da peça numa breve piada chula. Impressão tornada aliás ainda mais poderosa, no capítulo 10 – e aqui talvez valha a pena aproximar mais a câmera, para apreciarmos melhor o efeito –, quando o que era no comentário sobre a conversa em suspenso uma aparte discreto se vê deliberadamente vertido em imagem literal na cena que marca a primeira aparição da personagem Joaninha, a jovem prima de Carlos que é, no livro, também, e não por acaso, a perfeita cristalização do dito “Portugal profundo”.

O movimento da dobadura estacou agora de repente, a velha pousou tranquilamente as mãos e o novelo no regaço, e chamou

para dentro da casa.

- Joaquina?

Uma voz doce, pura mas vibrante, dessas vozes que se ouvem rara vez, que retinem na alma e que na esquecem nunca mais, respondeu de dentro:

- Senhora? Eu vou, minha avó, eu vou.

- Querida filha!... como ela meu ouviu logo! Deixa, deixa: vem quando puderes. É a meada que se me embaraçou.

A velha era cega, cega de gota-serena, e paciente, resignada como a providência misericordiosa de Deus permite que sejam quase sempre os que neste mundo destinou a dura provança de tão desconsolado martírio (GARRETT, 2015, p. 69).

50

Episódio que já chama de cara a atenção pelo majestoso ralentamento de seu ritmo – quando, quase como num exercício fenomenológico *avant la lettre*, o eu coloca deliberadamente entre parênteses aquilo que sabe ou sabia das personagens, para deixar que a cegueira surja desentranhada, na cena, como inferência em ato –, esta é uma passagem cuja força ofuscante, sem dúvida, passa sobretudo pela capacidade de rasgar o eixo de sucessões do texto como uma espécie de lâmina bífida, cuja primeira vítima vem a ser a própria distinção entre dentro e fora que nos permite trafegar, com tanta falsa facilidade, entre trama e comentário, história e metalinguagem etc. Mais que isso: desarmando e antecipando num único bote as objeções do leitor – condenado doravante a se sentir como quem arromba uma porta aberta a toda vez que se queixa da falta de norte do livro que tem em mãos –, é possível que muito do poder agregador do trecho citado passe pelo modo como, ao mesmo tempo em que perfaz uma operação de terra arrasada sobre algumas de nossas mais caras e consolidadas dicotomias, ele promove também um delicado, insólito, e por isso mesmo bastante persuasivo, casamento de domínio de tempo e autoconsciência retórica, enlaçados

em sintonia diabolicamente perfeita na cena em questão: uma cena, para dizer o mínimo, em que a capacidade de contrair/dilatar ao bel prazer o ritmo das ações torna-se a cama ideal para uma imagem que é a um só tempo típica, simbólica e mítica. Resultado: tão logo se comece a deslizar para lá e para cá nessa fita de Moebius, nada a espantar, então, que a mais valia semântica criada pela *mise-en-scène* vá pouco a pouco também colocando em xeque nada mais que a própria linha limítrofe separando literal e figurado, ora curto-circuitados num périplo no qual, sem dúvida, o ritmo dá claramente a impressão de ter sido manipulado para produzir a metáfora, até tornar inviável dizer com certeza o que antecede o quê – se é a trama que serve o tropo ou vice versa. À medida em que as páginas se seguem, contudo, penso que uma encarnação bem mais pé no chão desse mesmo problema – e sem dúvida bem menos exuberante no que se refere à complexidade figurativa – terá lugar no belo extravio metalinguístico que entorta e desacelera o capítulo 32; primeiro na remissão a um fio de histórias e observações que se enredam sem se quebrar, e depois desaguando no aceno à “muita paciência” necessária para seguir e deslindar “tão embaraçada meada”. Operando como uma daquelas típicas rimas telescópicas tão caras a Proust, Shakespeare e outros, o mínimo que se pode dizer de um efeito como esse – ao selar o retorno em forma de catacrese do que era na cena da entrada de Joaninha uma realidade literal, e ato contínuo, funcionar quase como uma tomada de helicóptero desmascarando a pseudocasualidade dos dois aparentes *non sequiturs* –, é que, na sincronia virtual que instaura entre dois pontos distantes, ele impõe também um considerável pé atrás sobre várias das reivindicações mais conspícuas dessa voz narrativa, a começar pelo próprio epíteto “despropositado” que emoldura, com charmosa modéstia afetada, este “inclassificável livro”. Como se vê, a começar pela sensação de aclaramento súbito que *insights* como esse provocam – na sua capacidade de premiar com um semiaceno cúmplice o leitor capaz

de desprender-se da diacronia linear estrita, para passar então a sobrevoar o livro como quem busca padrões de consistência que só se dão a perceber, via fotografia aérea –, não há dúvida que, no varejo pelo menos, a percepção de uma sintonia tão estreita e perfeita entre o grande e o pequeno não deixa de sinalizar para o possível, mesmo se assaz improvável, alento de uma hipotética distância correta, em que a capacidade de detectar e enumerar tais correspondências funcionaria como um mastro-de-Ulisses contra a tentação de confundir parte e todo, galho e floresta. O que pode muito bem ser, aliás, apenas um nome um pouco mais bonito para uma leitura em ponto morto. Coincidência ou não, porém, por mais que isso não deixa de constituir um momento perfeitamente legítimo em cada operação de análise – selando, por assim dizer, o ponto no qual o tempo faz-se espaço na constelação de ecos e reflexos oblíquos que se vão desfiando da obra –, é preciso reconhecer, ainda, que quase tão sedutor quanto tais analogias micro/macro, vem a ser o efeito de clareza ativado quando, páginas depois, vamos nos tornando mais próximos e íntimos da figura incumbida de desembaraçar a meada da pobre velha cega – e não apenas dela. Antes de completar tal elucidação, entretanto, talvez seja o caso então de primeiro tentar definir melhor o que estaria por trás do súbito efeito de pregnância engatado com a aparição de Joaninha, bem como do gosto amargo deixado, sem dúvida, quando, depois de estar a poucos milímetros de desposá-la, o jovem Carlos opta por virar-lhe as costas, num estrambótico misto de renúncia e autossabotagem. Tudo isso na exata e mesmíssima página onde – no que constitui, talvez, a única promessa efetivamente assumida e cumprida de toda a sua vida – o moço profetiza também que vai “dar em agiota” num futuro não muito distante.

Para um livro que nos lembra, a certa altura, como “tudo parece menor e menos feio quando visto de longe”, mas que, em viradas como esta, de resto, em nada fica a dever ao melhor Rohmer

na lucidez como expõe/explora a inesgotável potência de autoengano do discurso do eu, não se pode dizer que se trate propriamente de uma tarefa rotineira – esta a de tentar fixar o rosto definitivo do que não existe senão como o efeito aproximado de uma soma de angulações. E não creio que tal descrição se aplique somente à figura de Carlos. Numa primeira vista de olhos, aliás, tampouco soa arbitrário, nem sem consequências, que a mesma moça convocada para encarnar a boa e velha alma do torrão natal, com sua beleza que “devia nada a educação e tudo a natureza”, seja também ela, desde saída, um artefato meticulosamente construído com retalhos de intertextos – a começar pelo próprio acento schilleriano da contraposição ingênuo x sentimental assombrando, de forma um tanto quanto óbvia, o embate Carlos x Joaninha. De sorte que – e não me parece que esquematismo seja aqui um termo pejorativo –, enquanto àquele caberia encarnar todos os esplendores e misérias do desarraigamento cosmopolita – habitando um lusco-fusco no qual, noventa e nove fora, a mesma ânsia de infinito que faz dele um ávido consumidor de amores e experiências o torna também constitutivamente refratário a todo e qualquer compromisso de longo prazo –, à moça de Santarém, muito convenientemente, cumpriria manter-se numa espécie de equidistância ideal face aos polos antagônicos do livro; traço tornado especialmente chamativo, aliás, quando, no momento de máxima crispação entre liberais e absolutistas, era dado a ela “andar livremente no meio das armas inimigas, como a pomba doméstica e válida que nenhum caçador lembrou de mirar” (GARRETT, 2015, p. 111). Com uma singeleza que desarma e desconcerta extremos aparentemente inconciliáveis, o efeito gerado, quase por milagre, por essa suave presença dá assim a impressão de converter em realidade tangível o que é no narrador garrettiano um equilíbrio puramente mental, e que demanda todo um jogo de golpes e contragolpes para se manter mais ou menos de pé. Daí, também, numa reversão tão ousada quanto sutil, o tremor de pronto gerado

quando, pulando do plano médio para o *close* obsedante, passa-se a analisar a perigosa flutuação que emana, tão fortemente, dos olhos verde-esmeralda da moça. Num crescendo que começa realçando “a nota de admirável discordância” que tais olhos atiram sobre as “frases mais clássicas e deduzidas” – símile que sugere portanto bem menos uma reconciliação que uma brusca quebra sintática –, curioso notar ainda, como, longe de implicar propriamente em contradição com a apolínea figuração anterior, a síncope provocada pela cor dos olhos não seja indiferente ao perde-ganha instaurado pelo giro em paralaxe da voz em primeira pessoa em torno de Joana, que, nesse aspecto, lembra um pouco o Mondrian de João Cabral na sensualidade que deixa entrever, na contemplação ao vivo. Na medida em que a distância vai se encurtando, aliás – e a relação parte/todo do trecho sobre a nota discordante cede vez a um mergulho imersivo na pulsação ambígua do olho –, é quase como se, então, o que era uma página atrás apenas quebra de decoro retornasse agora numa forma que redescreve em termos de duplo vínculo o que de longe parecia operar como o metro comum ideal – no mesmo rasgo que sela também a perfeita desposseção do contemplador em relação a si próprio:

Joaninha, porém, tinha os olhos verdes; e o efeito desta rara feição naquela fisionomia à primeira vista tão discordante – era em verdade pasmosa. Primeiro fascinava, alucinava, depois fazia uma sensação inexplicável e indecisa que doía e dava prazer ao mesmo tempo; por fim, pouco a pouco, estabelecia-se a corrente magnética tão poderosa, tão carregada, tão incapaz de solução de continuidade, que toda lembrança de outra coisa desaparecia, e toda a inteligência e toda a vontade eram absorvidas (GARRETT, 2015, p. 74).

Com imagens que certamente farão sorrir, embevecidos, vários machadianos de hoje, um ponto que cabe destacar, nesse trecho, diz respeito a precisão propriamente cirúrgica como, no corpo

a corpo com algo que põe com todas as letras em xeque a ideia de “solução de continuidade”, a experiência aqui emerge amenizada em suave curva decrescente, que culmina no fecho do parágrafo acima na total anulação do poder de agir, aí tratada como o corolário da atração positivamente mortífera que teria aos poucos varrido para o canto da cena o pasmo inicial. No caminho aqui adotado, porém, é preciso reconhecer, hipérboles à parte, que, nessa progressão do plano médio ao *close* sufocante, o trecho tende a de certa forma converter em ponto de chegada o que é aqui, até segunda ordem, apenas um enclave de intensidade isolado, a ser logo devidamente desalojado, na já citada página 111, pelo efeito apaziguador que acompanha as aspas emoldurando a “menina dos rouxinóis” e, de quebra, amenizando muito da ameaça contida no detalhe em primeiríssimo plano. Nesse passo, pelo menos, em que pese a torção produzida pela minha própria montagem sequencial – que, como se disse, caminha antes no sentido de tornar mais cortante aquilo que a sucessão do contar doméstica –, curioso notar como, no contrapelo das intimações orgânicas latentes nesses jogos de longe e perto, de ínfimo e infinito, é como se tal aparte nos forçasse a acrescentar um sinal de interrogação ao efeito de amarramento criado na síntese conciliatória, que, muito provavelmente logo se desfaria em pó no salto de um ângulo para o outro: momento no qual, pode-se supor, o que era tomado, em plano americano, como uma “suave e angélica figura” retornaria, no embate *head-on*, convertido em avatar de sereia. Em suma: longe de subsumir a parcialidade de cada visão isolada numa síntese superior a Zeus amplividente, magnânimo a ponto também de reconhecer o componente de *insight* nas várias respectivas cegueiras, o que teríamos então, no fim das contas, saberia menos a um balanceio de antagonismos do que a um longo e exasperante empate técnico, dando azo a uma derrapagem que, seja ou não de fato uma ilusão de ótica, não deixa também de lançar uma luz perturbadora sobre vários episódios da trama, que tendem

a justamente transformar as várias qualidades em meras modulações quantitativas de uma só substância. Ou pelo menos é essa a impressão que se impõe, quando vemos tudo de longe. Na digressão dedicada à vida de Frei Gil, por exemplo, que, com sua avidez por saber e experiência e posterior conversão ascética, parece inscrever num só arco narrativo uma possível solução de continuidade entre as vidas de Carlos e o pai, não deixa de ser intrigante notar como, uma vez arrolados parataticamente, sensualidade e renúncia aí apareçam menos como etapas de uma linha inequívoca que como vetores irmanados na simbiose de uma composição em *chiaroscuro*, em que é antes o contraste que garante a cada extremo a sua densidade própria. Daí, talvez, passando agora ao território bem mais movediço do presente de enunciação do livro, a dificuldade de definir o ponto exato no qual, quase à socapa, empenho em cercar um problema de todos os lados torna-se apenas um alibi para adiar *ad aeternum* o momento de cortar o nó górdio, que, nesse prisma, surge portanto menos como um gesto deliberado e definidor do que como mero efeito de rebote do cansaço de igualar numa só noite parda todas as perspectivas.

Aos que tenham em mente o gesto que sela em definitivo o destino de Joaninha – quando após enfileirar uma a uma suas últimas conquistas, esse anticlímax sugere uma corda que rebenta de súbito por excesso de tensão –, não me parece que seja difícil encarecer a força pregnante de tais reversões, que, operando como assinatura rítmica reiterada no romance de Garrett, caminham no sentido de atenuar as arestas deixadas pela deriva enciclopédica dominante, sem todavia cancelar por completo a ameaça ativada pelo resíduo de incongruência que cada associação espirituosa deixa. Entende-se porque: afinal, se na astúcia de fazer jogar a seu próprio favor cada encontro contingente, convertendo signos aparentemente arbitrários em emanações especulares de si mesmo, essa prosa lembra em certos momentos a versão elevada ao quadrado de uma *causerie*

virtuosística – expressão que, a meu ver, resume bem o que se dá quando, face um poeta menor como Enio Manuel de Figueiredo, o narrador extrai da listagem dos seus títulos a sinopse de seu próprio percurso (“Poeta em tempos de prosa”) –, não é menos certo que, tão forte quanto o impacto gerado na detecção da semelhança, é o travo deixado pela mistura de usurpação e golpe de teatro que torna possível cada uma dessas tiradas, as quais, exatamente por poderem tomar como ponto de partida toda e qualquer coisa, sinalizam também para a instabilidade de fundo que é desse jogo de identificações e desidentificações a mola secreta. Num certo sentido, portanto, está-se diante de um exercício, como toda boa bricolagem, que deve também deixar à mostra as costuras momentaneamente ofuscadas no instante em que a semelhança imprevista toma o centro da cena, a ponto de momentaneamente até nos fazer esquecer sua condição de improvisado. E ainda assim, que poucas linhas e/ou páginas depois desse e de outros lances de brilho, o seu efeito pareça decididamente aplacado pela fulguração deixada por novos golpes de *Witz* – como quando, por exemplo, eleva as replastagens e implastagens de Santarém em duplo das “n” incrustações e remendos que enformam esse eu em camadas –, é uma impressão que sinaliza meio de viés, para a inviabilidade de estancar essa errância com um suposto lance final. Mesmo se tal miragem dure, na melhor das hipóteses, apenas uns poucos parágrafos. Com toda certeza, não são poucos os problemas estruturais e arquitetônicos que decorrem desse impasse, ficando ao critério do leitor dizer até que ponto, e/ou em que medida, a série de rimas e ecos telescópicos aqui mencionados seriam capazes de eliminar a impressão fragmentária que o desenho do todo provoca, indeciso entre o clamor de unidade latente em certas recorrências temáticas – juventude x maturidade, prosa x poesia etc – e a impressão de que isso seja apenas o *álibi ad hoc* para uma rapsódia de árias brilhantes. Se lido à devida distância, porém, é perturbador notar como, uma vez postos lado a lado tais lances de bravura, muito

do que parece ofuscantemente persuasivo em cada asserção isolada tenda a gerar uma certa dissonância incômoda com a impressão de olímpica serenidade que emana das tomadas aéreas; tomadas que, nos momentos em que buscam enlaçar mesmo se só virtualmente as perspectivas do pai e do filho, parecem de certa forma também dar de barato a seriedade dessas e de outras desavenças, que, em certas horas, se revelam apenas como a fina carapaça de uma volubilidade extrema. Disposição que não deixa de ter também algo de cômico e incômodo em seu automatismo cego, trata-se de uma suspeita, por certo, que, sem jamais atingir no livro a clareza do comentário explícito, adquire ainda assim especial saliência quando, nos cinco capítulos que antecedem o corte final, Carlos apeia finalmente do centro da cena o seu próprio demiurgo, para imprimir assim um ritmo consideravelmente mais solene ao *shifter* do eu – mas que, em seus momentos mais ferozes, também nada fica a dever em verve ao de seu criador. A ponto de quase confundir-se por completo com ele, em trechos como o seguinte:

58

O tom perfeito da sociedade inglesa inventou uma palavra que não há nem pode haver em outras línguas enquanto a civilização não as apurar. *To flirt* é um verbo inocente, que se conjuga ali entre os dois sexos, e não significa namorar – palavra grossa e absurda que eu detesto – não significa “fazer a corte”; é mais do que estar amável, é menos que galantear, não obriga a nada, não tem consequências, começa-se, acaba-se, interrompe-se, adia-se, continua-se e descontinua-se à vontade e sem comprometimento.

Eu flertava, nós flertávamos, eles flertavam.

E não há mais doce nem mais suave entretenimento de espírito do que o flertar com uma elegante e graciosa menina inglesa; com duas é prazer angélico, e com três é divino (GARRETT, 2015, p. 232).

Extraído do primeiro capítulo dedicado a carta que Carlos endereça a Joana, na qual após descrever seus enamoramentos pe-

las três irmãs inglesas, ele decide por fim romper em definitivo sua ligação com a prima, o trecho destacado acima não deixa de ter um claro parentesco de fundo e forma com o tom adotado pelo narrador em suas digressões metalinguísticas, nas quais pode-se ver o mesmo gosto por explorar o modo como, quase sem querer, as locuções cristalizam novas atitudes emotivas e/ou políticas e/ou culturais, sem deixar também de trazer a marca inapagável de seus começos arbitrários. Vezo que encontra talvez o seu ápice na já citada cena do fio da meada, curioso notar ainda como, no trecho acima, o interesse citado pela tal expressão intraduzível – que corresponderia por assim dizer a uma cor ainda não delimitada do arco-íris do enamoramento, em língua portuguesa – torna-se também o impulso da lexicalização ousada que tem lugar com a mudança de linha, num parágrafo onde o cuidado de conjugar/costumizar o novo verbo nas três pessoas do imperfeito opera tanto como gesto transculturador quanto como versão em escala molar das operações de replastagem já mencionadas. Em meio a um parêntese que cresce como invaginação monstruosa nos 4 capítulos seguintes, chama a atenção ainda o modo como, na falta de cerimônia algo frívola como a estranheza é absorvida e rotinizada, está um elemento apto a servir de alívio cômico em meio ao tom quase operístico dominante, efeito tornado especialmente impressionante quando, no terceiro parágrafo, percebemos a repetição da mesma progressão ternária que havia ditado o tom do anterior, num movimento onde, de resto, a própria condição suspensiva e *in potentia* do novo verbo dicionarizado não chega a exatamente apagar de todo o acento libertino da conclusão da frase, capaz de nos forçar talvez a ler *cum grano salis* o trecho em que esse mesmo eu se jacta de ter “coração demais”. Diga-se de passagem, aliás, que à medida que o texto avança, e percebemos que Georgina era apenas a terceira opção do nosso *serial lover* – que, após cair de amores por Laura, precisará ainda transferir primeiro seu afeto para a frágil Júlia, para só então fixar-se mais demoradamente sobre o par opositivo de Joana

–, a impressão que fica, de um salto afetivo a outro, é a de um sutil e cada vez mais poderoso efeito de ironia dramática, na qual o tom hiperbólico dominante, em cada epifania isolada, se deixa ir corroendo, a cada reviravolta, pela sensação de frivolidade deixada pela mozartiana rapidez dessas realocações. Numa palavra: como se a experiência tomada como divisor de águas na tomada em *close* fechado tivesse que se haver, ao longo da carta, com a incômoda sensação de descompromisso deixada por essas seguidas mudanças de rota, que sugerem menos uma sequência de encontros inesquecíveis do que um catálogo de conquistas. De certo modo – e para isso muito contribui também a própria cesura criada a cada troca-de-guarda, adicionando um riso de canto de boca a cada veemente profissão de fé que a antecede –, o que daí resulta então é um movimento, bem entendido, que assim que chega a seu ponto crucial com a renúncia a Joaquina – quando, já não contando com a desculpa de um obstáculo exterior, o eu não parece ser mais capaz de disfarçar sua absoluta falta de lastro – confere, por essas e outras, certamente acento premonitório ao elogio à inconsequência e ao descomprometimento que soa a princípio tão inodoro e inofensivo no trecho acima citado, um trecho no mínimo tão sinedóquico e ofuscante quanto o do fio da meada. Na escala mais ampla, aliás, se boa parte da sedução que emana da pequena novela embutida diz respeito à dificuldade de distinguir de modo taxativo seriedade e frivolidade, sinceridade e autoempulhação – aqui enlaçados num declive onde, de uma ponta a outra da carta, o dó de peito dos adjetivos enfáticos e das juras absolutas é todo o tempo inapelavelmente sabotado pela rapidez, facilidade e falta de culpa com que Carlos vira casaca –, creio que uma versão por assim dizer menos danosa desse mesmo problema já aparecia no trecho em que o narrador enumera alguns dos possíveis qualificativos endereçados a sonhadores acordados como o jovem liberal (“a quem a douta faculdade chama nervosos, em estilo de romance sensíveis, no jargão popular malucos”), sem que haja propriamente um modalizador capaz de discriminar qual delas é a mais pertinente

e/ou equilibrada. Estreitado um pouco o foco da câmera, porém – face uma enumeração, como se vê, que cobre desde a voz da ciência até o *bathos* do senso comum, tendo convenientemente por termo médio/elo de ligação a sua acepção pseudoliterária automatizada –, ocioso reconhecer, ainda, que, justo por vir em último lugar, o adjetivo escarinho fechando o parêntese tenderá por isso mesmo a adquirir um leve grau de primazia em relação aos outros dois, efeito que, sem dúvida, diz muitas das implicações retóricas do suave *degradé* criado por essa disposição em sequência, e que encontra justamente sua nota forte na desqualificação final. Na escala mais ampla do texto, porém, é certo que o sabor levemente babélico dessa enumeração saltitante – dissolvendo a própria ideia de caráter romântico na névoa do vozerio – não poderia gerar contraste mais forte com o tom seco, severo e monocromático que prevalece na história de Carlos, conhecendo talvez seu momento mais depressivo e destrutivo na aceleração abertamente niilista da sua página final – quando, ao estilo de um motor de combustão que pifa de repente, o jovem parece virar as costas em definitivo a sua última chance de felicidade:

Eu sim tinha nascido para gozar as doçuras da paz e da felicidade doméstica; fui criado, estou certo, para a glória tranquila, para as delícias modestas de um bom pai de família.

Mas não o quis minha estrela. Embriagou-se de poesia a minha imaginação e perdeu-se; não me recobro mais. A mulher que me amar há de ser infeliz por força; a que entregar o meu destino há de vê-lo perdido.

Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais.

A desolação e o opróbrio entraram no seio da nossa família. Eu renuncio para sempre ao lar doméstico, a tudo quanto quis, a tudo quanto posso querer. Deus que me castigue, se ousa fazer uma injustiça, porque eu não me fiz o que sou, não talhei a minha sorte, e a fatalidade que me persegue não é obra minha (GARRETT, 2015, p. 249).

Sem pudores de apelar, na virada final, para o fatalismo aberto, coisa que tampouco aliás aqui constitui impedimento a vertiginosas mudanças de tom, este é um trecho que funciona, sem dúvida alguma, em várias e nem sempre sobreponíveis escalas, sendo a mais tentadora delas, talvez – por ser também a mais apta a fazer as vezes de palavra final – aquela que marca o recuo *in extremis* de Carlos face à solução de compromisso do matrimônio, entendido aqui um pouco nos termos do que já foi intuído por Doris Sommer, em seu *Ficções de fundação*. Ou seja: tanto como um fechamento que suspende e alivia a sensação de errância – como forma simbólica apta a abranger/acomodar as discrepâncias da trama –, quanto como um modo de conciliar, mesmo se apenas imaginariamente, os vetores em choque, e, por tabela, produzir também a miragem de um gesto capaz de ligar temporariamente em unísono a dissonância das vozes. No que concerne a essas *Viagens*, por certo, não há dúvida que, napoleonismos e provocações à parte, o destaque conferido à figura de Frei Diniz, nas digressões do narrador – que parecem sob vários aspectos até mais empáticas e compreensivas do que as dedicadas a Carlos – tende a funcionar quase como errata conciliatória face o primado do impulso, não sendo de resto por acaso que, no rápido diálogo que fecha o livro, no capítulo 49, seja a ele que caiba notificar-nos da capitulação filistina do filho. Mal comparando, aliás, se numa ficção de fundação mais arquetípica, como *Orgulho e preconceito*, o casamento opera também como alegoria e correlato das tensões políticas do agora – tendo como ponto de chegada, como todos sabem, aquela frágil zona de interseção na qual, uma vez relativizada a unilateralidade de suas visões singulares, os personagens seriam levados a fazer as devidas concessões às perspectivas um do outro –, nada a reclamar, então, se no volta face de Carlos, nesse gesto de despedida, seja possível reconhecer também, de permeio, o correlato da irreversível perda de organicidade da própria comunidade nacional portuguesa; comunidade que, tal como dramatizada no

amor infeliz dos primos, lembra um pouco a reedição moderna de uma assíntota mítica, ao feitiço de astros alternando-se e coincidindo no mesmo ponto do céu, mas sempre em horas distintas. E a milhas de distância, portanto, do enlace convertido na obra de Austen em verdadeiro clichê cultural; artifício no que tange a Garrett – justiça seja feita – que mantém-se cautelosamente confinado no futuro do pretérito. Não que isso torne exatamente, para nós, as coisas mais fáceis: solução de certo modo já antecipada/performatizada pelo malabarístico senso de equilíbrio do narrador/demiurgo, trata-se de um elemento, para dizer o mínimo, que, não bastasse a inegável eficácia e elegância da sutura que instaura – adicionando mais um belo logro sinedóquico à nossa coleção – não deixa de ser também descrito e performatizado por via transversa na própria digressão sobre o flerte aqui também retomada, abrindo com isso o flanco a um tipo de contemporização, sem dúvida, que, por jamais abandonar, em *Viagens na minha terra*, a condição de latência, concorre no sentido também de converter numa gigantesca pista falsa certo tom de conto de fadas – tom que na minha última citação, inclusive, parece ceder terreno, de uma vez por todas, a uma doída e incicatrizável clivagem de expectativa e realização. Até culminar na frase seca com a qual, para a consternação de todos, na mesma página 249 em que dispensa de vez Joaninha, Carlos não só conjuga a si mesmo no futuro do presente (“Talvez darei por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem não pode ter outras”) como parece finalmente cortar o nó górdio deixado pela digressão do flerte. De um momento a outro, porém, se é verdade que a aparência de gesto imotivado dessa renúncia pode até reforçar, meio de passagem, certa impressão de magnanimidade – como é o que sugere o trecho em que o narrador dá claramente a impressão de querer preservar a priminha do contágio de seu próprio miasma –, o mesmo não se pode aplicar contudo à forma como nosso herói baixa escancaradamente a guarda na frase em que se subsume em agiota, onde, a começar do

sacolejo gerado pela expressão “darei por fim”, a súbita mudança do tom do texto, da água para o vinho, sugere menos uma correção de rota do que uma espécie de vitória por pontos do trabalho corrosivo do tempo. Em suma: como se, após ziguezaguear sofregamente de um lado para o outro, e com isso ir esgotando quase sem perceber toda a sua cota de energia, o eu terminasse, completa e literalmente, vencido pelo cansaço na frase que sela a anulação/desqualificação de todo o seu trajeto anterior, emprestando também um quê de lágrimas de crocodilo a sua longa jeremiada emocional. Mudando um pouco o ângulo de ataque, contudo – e creio que em poucos livros essa catacrese vem tão bem a calhar quanto no de Garrett –, outra maneira de justificar/minimizar a sensação de fiasco apontaria então para um vetor correndo no subterrâneo do virtuosismo de fazer e desfazer equivalências, talento que se, de um lado, responde por muito do charme e autoridade dessa voz narrativa, de outro tem algo também de mal infinito na sensação de poderia prolongar-se, sem maiores problemas, pelo resto da vida. Ou pelo menos até que não esteja completamente extenuado o fôlego associativo do narrador – dependendo muito do maior ou menor sucesso dessa prestidigitação, obviamente, da capacidade de manter-se nesse estranho fio de navalha entre o motivado e o arbitrário, entre graça e falta de jeito. Não é exatamente o que poderia chamar de uma posição segura – a começar pela própria tonteira contínua que tal ir-e-vir provoca. E no entanto, a cada vez que um detalhe é convertido por mágica e/ou simples desfaçatez em sinédoque do todo – como é o que parece se dar, de modo especialmente clamoroso, na última citação acima –, tal vezo sem dúvida ajuda a explicar porque, uma vez ativado o bumerangue, é como se tivéssemos também que reler com olhos menos inocentes a aparente arbitrariedade e contingência de cada ponto de partida, que se revela portanto como falso *non sequitur* tão logo começa a cutucar/piscar o olho para outros estratos da trama.

Colocando-se um nível acima do plano da dicção, mas talvez

alguns degraus abaixo de grandes contraposições dicotômicas tais como tempo e valor, ser e dever-ser, é possível que um bom vetor de mediação, até esse nível mais abstrato, diga respeito ao modo como, de uma tirada a outra, a contingência aparente de certos átomos narrativos – num arco que cobre desde locuções verbais a digressões turísticas, desde eruditismo heroico-cômico ao romance sentimental – se dá a ver, em Garrett, como também uma parte que vale pelo todo por força das reverberações que gera, sem que contudo jamais seja possível fixar uma âncora em última instância que estanque tais rebotes. Numa escala um pouco mais ampla, talvez – e eis aqui também a possibilidade de dar um rendimento por assim dizer mais microlinguístico ao topos do “mundo prosaico” –, é possível que o impacto mais duradouro e consistente dessas tiradas diga menos respeito à menção ou tematização direta do “triunfo de Sancho Pança” do que ao modo como escancaram o elemento de contingência que ao mesmo tempo serve de atrito e impulso ao giro exorbitante do eu; entidade que, por mais apta que se mostre a incorporar todo e qualquer tema a seus malabarismos, não é todavia capaz de apagar a impressão de que poderia também dizer sempre o contrário do que diz – no que soa quase como a contraface à outrance da velho tique liberal de ver sempre os dois lados de cada coisa. Definir porém o ponto em que essa ciranda de freios e contrapesos começa a minar a si mesma – para soar apenas como a variante de um autoengano perpétuo que se nega a dizer o nome – é um problema, de um lado, que, embora dependa de imersões com lupa para se deixar ver, de outro revela muito mais que uma vaga afinidade com o que Hölderlin identifica, em suas notas sobre Sófocles, o elemento mortificante dos grandes textos modernos, em contraponto à aniquilação súbita e instantânea por este relacionada ao adjetivo “mortífero”. Adjetivo, se é que vemos bem, que, no caso do Édipo *Tirano*, por exemplo, corresponderia a paga pela soberba de ter chegado perto demais de uma intensidade imensurável, e cuja

nênese tem a mesma instantaneidade de um soco fulminante. No que se refere à exaustão final de Carlos, entretanto – que nesse ponto guarda muito mais que uma semelhança vaga com a noção do romance como prosopopeia apta a narrar/objetivizar a ação gradativa do Tempo, e conferir assim impressão de unidade ao que não é em última instância senão uma exaustão gota a gota –, o elemento mais perturbador, decerto, diz respeito à patina de indiferenciação que isso acaba deixando envolver cada nó narrativo específico, até delinear um desenho no qual, em última análise, uma vez atingido um dado montante de decepções, pouco importa o caráter ínfimo ou imenso do que virá a despoletar a crise definitiva. Tal como se dá na citação acima, porém – onde o que surge numa dada linha como total destituição da agência (“Não o quis minha estrela”) aparece no parágrafo seguinte como a mais assertiva enumeração de modalizadores a que uma prosa se pode permitir (quero/posso/devo) –, é certo que tal efeito tende a lançar, de quebra, também uma áspera nota de dúvida sobre o que poderia ser a justificativa estrutural do jogo de carretel encenado entre Carlos e narrador, jogo onde, em boa medida, caberia àquele a função de conferir certo lastro narrativo à lenta corrosão de entusiasmos que neste parece ser, de saída, algo sempre-já ocorrido. E isso mesmo se, em Carlos, ao que tudo indica, a brusca subida de tom da apóstrofe prometeica seja talvez apenas a contraface estufada do efeito de entropia gerado pela agitação extrema, e cujo paroxismo vem a ser justo a frase/chave de ouro que fecha a citação, quando, fadigado de tanto dar murro em ponto de faca, a afirmação da completa irresponsabilidade do eu, no saldo final de si mesmo (“A fatalidade que me persegue não é obra minha”) termina paradoxalmente desaguando num esdrúxulo coquetel de bravata e blasfêmia (“Deus que me castigue, se ousa fazer uma injustiça”), e despachando o próprio Deus uns bons degraus abaixo da hipóstase em que o rapaz precisou se apoiar para tirar o corpo fora. Diferenças e ênfases à parte, contudo, é bem

verdade que, quando chega a hora de contar os prós e contras de todo o percurso, impossível negar o efeito de aclaramento gerado pela explicitação desse esplêndido jogo anaclástico entre o eu e o ele, o ontem e o hoje, tendo sempre por eixo condutor uma prosa, por seu turno, que, ao verter todo e qualquer deslize arbitrário em água para o seu moinho, dá a impressão de ir tornando progressivamente indiscernível o limite entre a paralisia e a hipervelocidade, entre suspensão indecível e acomodação conformista. Com seus saltos quase imperceptíveis e associações relâmpago, o que disso resulta é um ritmo, em vários momentos, que parece até emular as novas compressões e cronótopos criadas pelos onipresentes caminhos de ferro, tornados uma estranha presença em extracampo, por exemplo, quando no acanhamento e aparente irresolução dos conflitos da província começa-se a reconhecer também a câmara de ressonância das tensões do curso do mundo, responsável por esgarçar e finalmente romper de uma vez por todas o fio do *happy end*. Ou ainda, quando, no caráter opaco e intraduzível de dadas expressões linguísticas, é a própria fluência e desenvoltura dessa prosa/meada que se deixa de repente entrever como o mais insidioso dos logros, ora travestida numa compulsão associativa, sem exagero, que, quanto mais parece deliciada com o brilho e a facilidade dos seus improvisos, mais vulnerável se mostra a ser pega no contrapé pelas implicações mais ou menos conspícuas das palavras que usa. Se é que se pode definir de fato, nessa rusga, quem é que comanda o quê. Encontrando seu ponto de coagulação mais óbvio, na confissão de Carlos, nas bruscas oscilações entre os papéis de agente e paciente que escandem seu trajeto, o que temos agora é um puxa-empurra que, uma vez traduzido em narrativa, dá a impressão de converter o próprio sintagma “vontade do eu” numa mistura de catacrese surrada e termo tapa-buraco, aqui convocada para acobertar as frinchas de um percurso no qual, para ser otimista, a própria possibilidade de descrever um único ato de formas tão

cristalinas quanto incompatíveis –, ora reivindicando a supremacia do eu, ora jogando tudo na conta de uma suposta má estrela – remete-nos também ao erro subjacente a toda tentativa de acomodar tal impasse em suposta sequência linear, onde fosse talvez possível colocar um pouco de ordem nessa eterna dança de cadeiras entre eu e linguagem, agir e ser agido. Ou, uma vez constatada a efetiva impossibilidade de que isso não deixe resíduo, tentar disfarçar com tropos brilhantes o desgaste aí agindo o tempo inteiro no canto mais recuado da cena – num livro em que a lenta e irreversível erosão de crenças e desejos desponta menos como um evento em primeiro plano que um mote que se deixa cifrar em *rubato* entre cada aparte e/ou salto analógico. Medir então o passivo deixado pelo que parecia até há pouco um mero ruído de fundo, e, ato contínuo, recuperar também a potencial força crítica da tocada a um só tempo mais lenta e sincopada dos velhos caminhos de pedra – operação que, como insinua cada qual, a seu modo, várias das citações acima, parece converter a própria ideia do tropeço num método narrativo no seu próprio direito – não é sem dúvida um dos menores desafios enfrentados por esse dispositivo ímpar, às voltas com a tarefa genuinamente audaz e perversa de, numa só tacada, fazer com que andante e prestíssimo, duração e instantaneidade, operem menos como termos autoexcludentes do que um jogo de empuxos, enguiços e engasgos que se autoestabilizam. Embora não se possa saber ao certo até que ponto essa meta é de fato é cumprida – ou em que se sentido ela seria menos inverossímil e absurda que o empenho de pegar o horizonte com as mãos –, impossível negar a originalidade que tal tensão adquire na prosa ao mesmo tempo tão densa e escorregadia desse pequeno grande romance, em que a compulsão a comparar grande e pequeno, ciclopes e abelhas, é tanto uma alavanca ejetando leitor e leitora numa incessante crise de escalas, apoios e fundações, quanto a melhor bengala disponível a quem almeja manter o passo firme em meio a tais solavancos.

REFERÊNCIAS

- DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: LPM, 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm. *Cursos de estética III*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HILLIS MILLER, Joseph. *Fiction and repetition: seven english novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhias das Letras, 2000.
- SARAIVA, Antonio José. *Para uma história da cultura em Portugal*, Volume 2. Lisboa: Gradiva, 1995.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1798-1803), seguido de Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2016.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

NOTA

¹ “Quando um homem, numa floresta, pensa que está indo em frente numa linha reta, na realidade está andando em círculo”.

Ficção e testemunho em *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

Fabiola Padilha

O Estado não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso. Sua única fresta é a corrupção. Mas às vezes até essa se fecha por razões superiores. E então o Estado se torna maligno em dobro, pela crueldade e por ser inatingível (Bernardo Kucinski).

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. [...] Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes (Eurídice Figueiredo).

70

O contexto da literatura brasileira contemporânea das últimas décadas é marcado por um número expressivo de obras que em alguma medida lançam mão de dispositivos autoficcionais em sua trama. São histórias, não raro, centradas na autoconstrução do narrador, temperadas com dados empíricos do autor, em maior ou menor grau, a depender do caso. Exemplos disso são os romances *Joana a contragosto* (2005), de Marcelo Mirisola, *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salém Levy, *Ribamar* (2010), de José Castello, *Budapeste* (2003), de Chico Buarque de Holanda, *Retrato desnatural (diários – 2004-2007)* (2008), de Evando Nascimento, *Berkely em Bellagio* (2003), de João Gilberto Noll, dentre outros.

Ao lado dessas obras, observa-se, entretanto, uma outra safra significativa de ficções contemporâneas que, sem abandonar o mecanismo da autoficcionalidade, investe na construção do narrador em decorrência e por causa de um acontecimento histórico de grande impacto, como, por exemplo, o Holocausto e as ditaduras militares latino-americanas. Trata-se de obras que se situam no limiar da autoficção e da literatura de testemunho, sem contudo se restringirem a nenhum desses dispositivos narrativos. Nesses casos, se por um lado a centralidade do narrador e de seu mundo particular (seus dilemas e suas questões íntimas) cede espaço à exposição da relação indissociável que ele mantém com o evento histórico traumático deflagrador da escrita e, por extensão, com os atores partícipes desse evento, ultrapassando o perímetro da autorreferencialidade, por um outro lado o testemunho da barbárie fornecido por esse narrador se ancora no território da ficção, transpondo as divisas da chamada literatura de testemunho ao desprezar uma de suas cláusulas fundamentais: a ancoragem do relato na verdade do ocorrido, pacto que interdita as interferências da invenção livre, da imaginação sem compromisso com uma realidade prévia, em que pese aí a incapacidade de tradução de um real traumático, a impossibilidade, enfim, de a linguagem espelhar a realidade. É o que vemos, por exemplo, em *Diário da queda* (2011), de Michel Laub, *K. relato de uma busca* (2014) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, *O que os cegos estão sonhando* (2012), de Noemi Jaffe – obras em que as relações entre o ético e o estético são não raro problematizadas ao longo da narrativa, trazendo à tona indagações sobre o direito da literatura “de dizer tudo a respeito de qualquer coisa”, para lembrar aqui uma questão importante proposta por Jacques Derrida em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014). Sobressai dessas indagações uma preocupação de natureza ética com o outro, na medida em que o narrador, ao transpor o domínio do eu e avançar sobre o território do outro, se

apropriada de sua voz. A responsabilidade pela incorporação do outro na narrativa frequentemente se manifesta nos momentos em que a própria ficção é colocada na berlinda. No romance *A resistência*, por exemplo, o narrador, de nome Sebastián, se dispõe a contar a história de seu irmão adotado, uma história atravessada pela ditadura militar argentina. A certa altura, Sebastián reconhece a insuficiência da ficção em sua vã tentativa de suprir as lacunas da memória: “Não, isso é ficção, e nem sequer das mais convincentes. Não lembro bem, não lembraria o que disse o meu irmão – não posso lhe atribuir um discurso preciso demais, ou vago demais, um discurso extraviado no excesso ou na escassez de sentido” (FUKS, 2015, p. 98). Já em *Os visitantes*, espécie de continuação de *K. relato de uma busca*, o escritor, *alter ego* do autor Bernardo Kucinski, recebe a visita em seu apartamento de diversas personagens que, de algum modo, se sentiram incomodadas com a maneira como a história foi ficcionalizada em *K.* A primeira dessas visitas, uma senhora idosa sobrevivente de Auschwitz, insurge indignada com a imprecisão e o equívoco de dados históricos identificados no texto do autor: “Se o senhor escritor lidou com fatos históricos tinha que ser fiel aos fatos!” (KUCINSKI, 2016, p. 15).

A problematização do ético e do estético nesses romances autoriza questionamentos como: 1) de que forma a textualidade híbrida dessas narrativas intervém na reconstrução crítica e, conseqüentemente, na compreensão de eventos históricos pretéritos?; 2) pode a ficção, por meio de suas estratégias estéticas, ser um meio lúdico de narrar a história a contrapelo?; e 3) é possível reconhecer nessas narrativas uma vontade de participação da literatura no debate histórico, depreendendo daí um posicionamento ético do narrador? A proposta deste artigo é debater essas questões, a partir da leitura de *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski.

O romance foi publicado pela primeira vez em 2011, com apenas o título *K.*, pela Expressão Popular, editora responsável também

pela segunda edição do livro, que saiu em 2012. Posteriormente, em 2014, *K.* foi relançado pela finada Cosac Naify, já contendo alterações em relação às edições anteriores e com o acréscimo do subtítulo “relato de uma busca”. Em 2016, com a extinção dessa editora, a obra veio a público pela Companhia das Letras, nova casa editorial do autor.

A obra se apresenta como ficção, embora contenha um alto grau de “teor testemunhal”.¹ Logo no pórtico da história, deparamos com uma advertência do autor: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. À maneira barthesiana (lembrando aqui o *Roland Barthes por Roland Barthes*), Kucinski instaura a indecidibilidade entre fato e ficção, a advertência sinalizando para o leitor a composição de um relato híbrido, em que a memória de uma experiência dolorosa, traumática, vem a lume sob os auspícios da literatura.

A história gira em torno de K., protagonista do romance, imigrante judeu que participou da resistência polonesa no período anterior ao Holocausto e que é um famoso e premiado escritor da língua ídiche. O eixo dessa história é o relato da busca de K. pelo paradeiro de sua filha Ana Rosa Kucinski Silva, professora do Instituto de Química da USP, militante política “desaparecida” durante o período da ditadura militar brasileira. Em 1974, Ana Rosa, que na realidade é irmã do autor, Bernardo Kucinski, e seu marido, Wilson Silva, também militante político, ambos pertencentes à Ação Libertadora Nacional (ALN), foram torturados e mortos pelos militares na Casa da Morte, em Petrópolis-RJ, e seus corpos foram incinerados no forno da usina de Cambahyba, localizada no Rio de Janeiro, conforme depoimento de Cláudio Guerra, ex-delegado e responsável direto pelo “sumiço” dos corpos, em entrevista concedida aos jornalistas Marcelo Netto e Rogério Medeiros.

O relato se apresenta de forma fragmentária, com capítulos praticamente independentes. Há diversas vozes narrativas que for-

necem perspectivas distintas do mesmo evento histórico. Temos, por exemplo, um capítulo em forma de carta escrita por Ana e endereçada a uma amiga; outro simula uma espécie de diálogo entre Sérgio Fleury, delegado do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) de São Paulo, e seu funcionário, Mineirinho, em que só aparece, porém, a voz de Fleury; um outro em que presenciamos o lamento dolorido do pai de Wilson; enquanto em outro topamos com a voz da própria amante de Fleury dirigindo-se a uma mãe aflita atrás de notícias sobre seu filho; e ainda outro que se apresenta como uma sessão de terapia, em que a personagem Jesuína Gonzaga, faxineira encarregada de fazer a limpeza dos porões da Casa da Morte, local onde eram realizadas sessões de tortura, assassinato e esquartejamento de corpos dos militantes políticos sequestrados, relata para a terapeuta sua dificuldade de dormir e suas crises de sangramento espontâneo de que é acometida todas as vezes em que fica nervosa, uma espécie de manifestação física *après coup*, como se seu corpo respondesse e reagisse ao horror que presenciara durante o tempo em que trabalhou para Fleury. São vozes que oferecem, cada uma a seu modo e com sua peculiar dicção, prismas variados de uma página macabra de nossa história política. Já os capítulos que relatam a trajetória angustiante de K. no seu périplo incansável por pistas sobre o paradeiro da filha “desaparecida” ficam a cargo de um narrador em terceira pessoa, que contudo exhibe uma aguda onisciência, solidária e ética, por meio do discurso indireto livre. Finalmente, nas duas extremidades, o primeiro e o último capítulos, intitulados respectivamente “As cartas à destinatária inexistente” e “Post-Scriptum”, são redigidos no formato de missivas que sinalizam para a autoria do próprio Kucinski e datadas, ambas, de 31 de dezembro de 2010.

A busca interminável de K. evidencia o modo como o sistema repressivo brasileiro sonhava informações verdadeiras acerca do destino dos militantes políticos sequestrados e assassinados, difundindo pistas falsas, para que os parentes dos desaparecidos

alimentassem esperanças de encontrar seus entes queridos com vida ainda ou mesmo fossem impedidos de obter a confirmação de suas mortes. É o que podemos ver retratado em dois momentos do capítulo “A abertura”, que possui narração direta na voz de Fleury:

Você faça o seguinte, Mineirinho, telefone para um desses filhos da puta da comissão dos familiares, pode pegar qualquer um da lista que o Lima preparou. Telefona e diz que tem umas desaparecidas que foram internadas no Juqueri, internadas como loucas. Diga que a tal professora da Química é uma delas, mas que tem outras que você não sabe o nome (KUCINSKI, 2014, p. 73).

[...]

É isso, Mineirinho, vamos espalhar boatos de onde os corpos estão. Um boato atrás do outro. A gente solta um, dá um tempo, tipo um mês ou dois, depois solta outro. Vamos matar esses caras de canseira (Ibid., p. 75).

Esse tipo de guerra psicológica deflagrada pelo governo militar contra os familiares que reivindicavam informações sobre os desaparecidos também comparece em outros momentos da narrativa. No capítulo “Nesse dia, a terra parou” o governo promete anunciar, em rede de televisão, por meio da voz do ministro da Justiça Armando Falcão, uma lista com os nomes de alguns dos desaparecidos. Entretanto, dentre os arrolados, K. percebe que muitos deles se referem a pessoas que jamais sumiram: “De repente é pronunciado o nome de um respeitado professor de economia que nunca desapareceu, que continua morando onde sempre morou e circulando onde sempre circulou [...]” (Ibid., p. 67). K. entende então o jogo perverso tramado pelo governo:

Os militares cumpriram a promessa do presidente à luz da doutrina da guerra psicológica adversa. Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo; equivalente às cortinas de fumaça da guerra convencional. Enganaram-se os que esperavam a relação humanitária de vítimas de

uma guerra já vencida. Ao contrário, a falsa lista revelou-se arma eficaz de uma nova estratégia de tortura psicológica (Ibid., p. 67).

No romance, o sofrimento experimentado pelos familiares dos militantes políticos sequestrados, torturados e mortos acusa a prática devastadora e de largo alcance da violência posta a serviço do Estado. A questão da violência exercida por regimes ditatoriais está diretamente ligada, por seu turno, ao problema que envolve o desequilíbrio entre “direito público e fato político”, problema discutido por Giorgio Agamben ao refletir sobre o significado de “estado de exceção”. Esse desequilíbrio constitui uma espécie de aporia que justamente favorece a aplicação da violência estatal e dificulta uma definição não contraditória de estado de exceção. Como afirma Agamben:

se são fruto dos períodos de crise política e, como tais, devem ser compreendidas no terreno político e não no jurídico-constitucional (DE MARTINO, 1973, p. 320), as medidas excepcionais encontram-se na situação paradoxal de medidas jurídicas que não podem ser compreendidas no plano do direito, e o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal (AGAMBEN, 2004, p. 11-12).

No estado de exceção, a violência estatal põe em prática com brutal eficácia essa aporia. Agamben argumenta que a violação dos direitos humanos se reveste de legitimidade com base numa certa compreensão de um “adágio latino muito repetido”: “*necessitas legem non habet*”, princípio que integra o *Decretum* de Graciano e que pode ser traduzido em dois sentidos opostos: “a necessidade não reconhece nenhuma lei” e “a necessidade cria sua própria lei” (Ibid., p. 40). É apoiando-se no argumento da necessidade, ponto de interseção dos dois sentidos contraditórios, que a violência do Estado se autolegitima: “Mais do que tornar lícito o ilícito, a necessidade age aqui como justificativa para uma transgressão em um caso específico por meio de uma exceção” (Ibid., p. 40-41). O desrespeito

aos direitos humanos, ou seja, a suspensão da lei pelo Estado e em nome do Estado, com a decorrente aplicação da violência geral e irrestrita, adquire paradoxalmente “força-de-lei”, fundamentada pela necessidade.

Em seu romance, Kucinski coloca em cena essa terrível equação. No capítulo “A cadela”, um agente da repressão surpreende-se com a flagrante incoerência da ordem recebida de seu chefe direto. O agente, incumbido de tratar muito bem da cadela Baleia (uma clara homenagem a Graciliano Ramos), que pertencia a Ana Rosa e Wilson, abandonada após o assassinato do casal, não compreende como alguém pode ser tão cruel com pessoas e ao mesmo tempo tão sensível à sorte de um animal:

Quando eu disse que ela não comia desde que chegou ele botou a culpa em mim, disse que demos comida ruim para a cadelinha, ainda mandou comprar essa ração de trinta paus o quilo, mais cara que filé mignon; o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde; quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê? (KUCINSKI, 2014, p. 65).

A lógica da perversidade seletiva encontra respaldo nessa legitimação da violência que irrompe com “força-de-lei”, sob cuja mira estão os reputados “fora da lei”, isto é, os opositores da ditadura militar, mesmo sabendo que, como assinala Vladimir Safatle, com base nos postulados de Locke, numa tradição política liberal, “todo cidadão tem [o direito] de se contrapor ao tirano e às estruturas de seu poder, de lutar de todas as formas contra aquele que usurpa o governo e impõe um Estado de terror, de censura, de suspensão de garantias de integridade social” (SAFATLE, 2010, p. 245). Ignorando esse princípio, os militares assassinos e seus asseclas direcionam sua fúria exclusivamente para o alvo julgado inimigo e que deve,

portanto, ser abatido. Agindo conforme esse imperativo supremo, como arautos dos interesses da nação, acreditam estar amparados legalmente em suas ações espúrias e isentos de qualquer empatia em relação ao outro, seu adversário, exterminado por *necessidade*.

Por efeito de contaminação, indivíduos da sociedade civil favoráveis à ditadura militar e que também encaram as ações criminosas do Estado como legítimas e necessárias, incorporam o “direito” à violência, agindo como diligentes vassalos do estado de exceção. Forma-se aí uma rede criminosa que se espalha indiscriminadamente, mantida por conivência e conveniência em laços cúmplices que envolvem políticos, militares e certa parcela da sociedade civil. Em K., essa face tentacular da violência emerge em diversos momentos, em graus variados de manifestação simbólica. No capítulo “A Matzeivá”, palavra que, como explica o autor em nota de rodapé, significa “a lápide colocada no túmulo, em geral um ano após o sepultamento”, K. procura um rabino, “tido por moderno”, solicitando-lhe autorização para “a colocação de uma lápide para a filha ao lado do túmulo de sua mulher, no cemitério israelita do Butantã” (KUCINSKI, 2014, p. 77). O rabino rejeita de modo peremptório o pedido de K.. A rejeição vem acompanhada de total “frieza ante o seu drama”. De início, o rabino justifica a recusa mediante a constatação da ausência de um corpo, o que feriria os preceitos judaicos: “Sem corpo não há rito, não há nada. [...] Não há tahará, a purificação do corpo. E por que lavamos o corpo? Porque só os corpos purificados podem ter seu jazigo no cemitério judaico” (Ibid., p. 79). No entanto, ao final de sua peroração, o rabino finalmente apresenta o motivo de não conceder a autorização requerida:

O que você quer na verdade é um monumento em homenagem à sua filha, não é uma lápide, não é uma matzeivá; mas ela era terrorista, não era? E você quer que a comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco, por causa de uma terrorista? Ela não era comunista? (Ibid., p. 81).

A pecha de comunista atribuída à Ana, comunista como sinônimo de terrorista, surge em mais dois episódios desse mesmo capítulo. No primeiro, o pai recorre a um “judeu milionário dono da rede de tevê e amigo de ex-presidentes e generais”, com o intuito de obter informações sobre sua filha e, em vez de respostas, recebe dele a pergunta: “Mas ela não era comunista?”, ao que K. responde, “na lata”: “Ela era professora universitária na USP” (Ibid., p. 82). No segundo episódio K., na falta da matzeivá, decide “compor um pequeno livrinho em memória da filha e do genro”: “Comporia um folheto de umas oito ou dez páginas, com fotografias e depoimentos de suas amigas, imprimiria cem cópias e as entregaria de mão em mão para toda a família, os conhecidos e as amigas; mandaria aos parentes em Eretz Israel” (Ibid., p. 82). Para a confecção dessa espécie de memorabilia em homenagem à filha, K. se dirige a uma gráfica do bairro onde mora, administrada pelo filho de um antigo conhecido, um anarquista italiano “já falecido, com quem K. de vez em quando trocava ironias políticas”. Ao indagar sobre o orçamento e o prazo para a confecção do livro, K. recebe de volta uma pergunta acusatória: “Como o senhor teve o atrevimento de trazer material subversivo para a minha gráfica? Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. Ela não era comunista?” (Ibid., p. 83).

O romance expõe o modo como os efeitos da barbárie ricocheteiam, se expandem incontinentes, recobrando distintas esferas das relações sociais. A violência simbólica sofrida por K. em diversas situações indicia o patamar de desumanização alcançado por civis que apoiaram a ditadura militar (o que, vale ressaltar, ratifica o argumento defendido por alguns de que o que houve no Brasil foi na verdade uma ditadura *civil-militar*). A absoluta falta de empatia em face da dor do outro demonstra a força ideológica avassaladora dos discursos do poder. A capacidade de afetar e de ser afetado

passa a ser mediada e determinada por fatores político-partidários, que preponderam sobre qualquer fundamento ético de respeito e solidariedade ao outro.

A dor da ausência, que se intensifica com a falta de notícias sobre o destino do ente querido, torna o luto inconcluso e condena K. a um estado melancólico permanente. Incapaz de superar a perda da filha, o personagem acumula autoacusações e introjeta a responsabilidade pelo destino trágico de Ana. Ao descobrir, por exemplo, que ela se casara com Wilson na clandestinidade, às escondidas, K. sente-se golpeado:

A filha confiara na outra família, não nele. Para a outra família o casamento não fora secreto, apenas discreto. Havia nisso um significado maior, teria ela sinalizado uma troca de famílias? Esse pensamento o machucava. Teria sido uma resposta ao seu segundo casamento com aquela alemã que a filha detestava? Ou à sua devoção tão intensa à língua ídiche? Uma língua que nem ela nem os irmãos sabiam falar, aliás, por culpa dele, que não se preocupou em os ensinar. Essa hipótese somava mais culpas à sua culpa (Ibid., p. 45).

80

A expressão de culpa que pontua a narrativa dá a ver mais um dos efeitos nefastos da violência simbólica a que estão submetidos os familiares das vítimas do aparelho repressivo,² como podemos ver num trecho do capítulo que inaugura o romance, “As cartas à destinatária inexistente”, e que, como já dito, é escrito no formato de carta. Nesse trecho, o autor da missiva tece reflexões de tonalidade melancólica sobre o impacto gerado pelas cartas endereçadas à Ana, que o estafeta continua a entregar, mesmo anos depois de sua morte:

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descanse; como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um Dybbuk [em nota, o autor explica que Dybbuk, na mitologia judaica, “é a alma insatisfeita que se

cola a uma pessoa, em geral para atormentá-la”], sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões (Ibid., p. 10).

Já no capítulo “O abandono da literatura”, a expressão de culpa se desdobra numa reflexão acerca dos limites éticos do uso de artifício estético para tratar do horror inominável.³ Como mecanismo de expiação de sua culpa, K. deseja prestar uma homenagem à memória de sua filha e ao mesmo tempo assegurar que sua história jamais seja esquecida, um gesto simbólico que representa ainda a possibilidade de erigir um túmulo, uma *matzeivá*, em seu nome. Decide assim escrever um livro, que seria, afinal, “sua obra maior”, sobre a vida de Ana, esperando, com isso, compensar as eventuais falhas que contribuíram para que não conseguisse impedir a barbárie que interrompeu a vida da filha. De início, suas ponderações convergem para a constatação de que o trauma, como já mostrou a psicanálise e tantas vezes já se repetiu, é de natureza irrepresentável, a linguagem sendo incapaz de dar conta do “real”. Qualquer tentativa de elaborar o “real” redundaria paradoxalmente no aprofundamento da sua natureza inassimilável:

Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua ídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada (Ibid., p. 135).

As reflexões em torno da insuficiência da linguagem de dizer o “real” resvalam no questionamento de fundo ético acerca da pertinência ou não de transformar em literatura, como uma sorte de motivação para sua realização, a morte de Ana: “Claro, as palavras sempre limitavam o que se queria dizer, mas não era esse o problema principal; seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado

fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado” (Ibid., p. 136).

A apropriação de temas desse tipo pela literatura nos leva a indagar, por exemplo, sobre a questão de a literatura não restringir seu potencial à estetização do sofrimento humano. A meu ver, *K. relato de uma busca* se destaca por ser uma obra que se esquia do domínio dessa suspeita, em virtude de uma notória força política que dela se depreende e que é tributária, como dito, da construção formal da obra. Como salienta Renato Lessa, que assina o posfácio: “Se a matéria histórica é condição originária para o relato, cabe à imaginação e ao cuidado formal a constituição da matéria do ato literário” (LESSA, 2014, p. 184).

A história moldada por Kucinski talvez seja um “romance atonal”, parodiando Imre Kertész, sobrevivente de Auschwitz, autor de muitos ensaios e romances, e que, em 2002, recebeu o prêmio Nobel de Literatura. Em seu texto “A língua exilada”, Kertész cunha a expressão “língua atonal”, a fim de refletir sobre a natureza da língua pós-Auschwitz, tomando de empréstimo, para defini-la, o conceito de atonalidade musical:

Ainda que consideremos a tonalidade, o tom unificador, uma convenção acordada por todos, a atonalidade declara inválido esse acordo, essa tradição. Houve um tempo em que na literatura também existia um tom de base, uma ordem de valores alicerçada na moral, na ética, que tecia relações entre as frases, entre os pensamentos. Os poucos que dedicaram a existência ao testemunho do Holocausto sabiam bem que a continuidade de suas vidas havia se rompido, que não poderiam prosseguir a vida, por assim dizer, como recomendava a sociedade e que não poderiam formular suas experiências na língua anterior a Auschwitz” (KERTÉSZ, 2004, p. 199-200).

A “atonalidade” que entrevejo no romance de Kucinski é expressa nas suas opções formais, como a descontinuidade do relato,

a ausência de conexão lógica entre os capítulos, a dissolução de uma única voz narrativa, em lugar da qual avultam dicções plurais e polifônicas, e o esgarçamento do gênero romanesco, que se abre a um tempo para a autoficção e o testemunho. Esse conjunto de estratégias estéticas concorre para produzir um efeito de sensibilização no leitor, mobilizando a reflexão sobre a barbárie tematizada e, consequentemente, reivindicando também a adoção de uma postura ética em face do lido. Acerca desse potencial da literatura, Jaime Ginzburg observa: “O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos” (GINZBURG, 2013, p. 24).

Ao trazer à tona, em forma de romance, o relato do desaparecimento de sua irmã, Kucinski investe na memória histórica e contra o apagamento dos horrores da ditadura militar brasileira. A não responsabilização do Estado pelos crimes cometidos corrobora e agrava o apagamento. A impunidade dos militares brasileiros assassinos é o que marca a diferença entre, por exemplo, o Brasil, e países como a Argentina e o Chile, que também passaram pela mesma experiência traumática da repressão militar, mas que levaram seus algozes a julgamento e à justa punição: “[...] o único país que realizou de maneira bem-sucedida as palavras dos carrascos nazistas foi o Brasil: o país que realizou a profecia mais monstruosa e espúria de todas. *A profecia da violência sem trauma*” (SAFATLE, 2010, p. 240).

No Brasil, a Lei da Anistia de 1979 acabou por beneficiar os membros do aparato repressivo brasileiro, instaurando no país uma certa atmosfera conciliatória com vistas ao esquecimento da barbárie – um verdadeiro ultraje à memória dos torturados e assassinados pelos militares:

O que parece ter acontecido em 1979 foi que os formuladores do projeto de anistia perceberam o potencial conciliador da medida, o reconhecimento da existência de uma tradição de anistias como

forma de pacificação dos conflitos e, ainda, a possibilidade de explorar a dimensão de esquecimento (RODEGHERO, 2014, p. 185).

Em *K.*, a perícia no tratamento estético do tema, concorrendo para a afirmação de um posicionamento ético do autor, é empregada na construção de um romance de forte teor testemunhal, que assume como uma espécie de “narrativa a contrapelo”. Na esteira dessa perspectiva, *K.* oferece uma outra versão da história oficial e, com isso, desarma tanto as manobras de um totalitarismo do Estado que visa impedir e/ou dificultar o acesso ao ocorrido durante o período da ditadura militar no Brasil, conspirando contra a memória ao tramar seu apagamento, como desarma até mesmo as teses negacionistas, que ofendem a memória das vítimas da barbárie:

[...] o totalitarismo não é apenas o aparato político fundado na operação de uma violência estatal que visa a eliminação de todo e qualquer setor da população que questiona a legalidade do poder, violência que visa criminalizar sistematicamente todo discurso de questionamento. Na verdade, o totalitarismo é fundado nesta violência muito mais brutal do que a eliminação física: a violência da eliminação simbólica (SAFATLE, 2010, p. 238).

É preciso, todavia, salientar que a versão apresentada pela literatura não pretende assumir o posto vacante da verdade sobre o ocorrido, mas sim “dar voz a vítimas do impacto do trauma, e também apresentar uma posição no campo de conflitos históricos” (GINZBURG, 2011, p. 27).

Passados mais de trinta anos do final da ditadura militar brasileira, ainda hoje paira a incerteza sobre o destino de muitos desaparecidos, a despeito de todos os esforços feitos por exemplo pela Comissão Nacional da Verdade, instituída em 18 de novembro de 2011, durante o governo da presidenta Dilma Rousseff, com o fito de denunciar as graves violações dos direitos humanos praticadas entre o período de 1946 e 1988 no Brasil. Na ausência de certezas e de um justo acerto de contas do Estado com os familiares dos as-

sassinados pelos militares, acerto de contas que exige não somente a concessão de indenizações, mas sobretudo e principalmente a punição de todos os responsáveis pelos crimes cometidos contra civis, resta um doloroso e infundável luto, uma melancolia que não cessa de apontar uma dupla falta jamais superada: a falta do ente querido e a falta de justiça. Constitui ofensa e motivo de aumento da dor dos familiares das vítimas o fato de que até hoje os responsáveis pela violência cometida pelo Estado jamais tenham sido levados aos tribunais e recebido a devida condenação.

Diante dos atuais e insanos clamores de uma parte da população brasileira, diga-se de passagem, uma parte afetada por uma absurda amnésia, solicitando intervenção militar no país, é lamentável e revoltante ter de reconhecer um certo êxito desse empreendimento voltado para o apagamento histórico dos eventos terríveis que marcaram a ditadura militar brasileira. Daí a importância, penso, de obras como *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, cuja sofisticada elaboração estética aciona reflexões urgentes e importantes, apresentando uma narrativa que denuncia o engodo da máxima ideológica a defender que “o esquecimento dos ‘excessos’ do passado é o preço doloroso pago para garantir a estabilidade democrática” (SAFATLE, 2010, p. 240). Tese falaciosa e cínica que, sob o pretexto da necessidade de assegurar e consolidar a democracia no Brasil, varre a história com seus mortos insepultos para debaixo do tapete. Tese, enfim, que acusa “o sintoma discreto de uma profunda tendência totalitária da qual nossa sociedade nunca conseguiu se livrar” (Ibid., p. 240).

É bastante significativo, nesse sentido, o final do capítulo “As cartas à destinatária inexistente”, em que o autor da missiva traça um paralelo entre a correspondência endereçada à Ana, que continua a chegar mesmo após sua morte, ignorando sua inexistência, e o apagamento histórico dos anos de chumbo, a escancarar o “caráter deformado e bloqueado de nossa democracia” (Ibid., p. 240):

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. Assim como o ignorarão, antes dele o separador das cartas e todos do seu entorno. O nome no envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto de esquecimento coletivo no rol dos mortos (KUCINSKI, 2014, p. 12).

As questões suscitadas pela obra de Kucinski mostram a força de uma literatura que não passa incólume pela história, que recusa a passividade diante dos eventos e que, portanto, não é indiferente às manobras perversas utilizadas na tentativa de apagamento da face mais cruel e abjeta de sua marcha. Nesse sentido, o “testemunho da ficção”, servindo-se de recursos estéticos apropriados, pode sim ser encarado também como uma forma de a literatura contribuir positivamente com o debate histórico, mantendo acesa a memória dos vencidos.

86

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci Poleti. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

FIGUEIREDO, Eurídice. K. de B. Kucinski: Kaddish por uma irmã desaparecida. In: _____. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 125-143.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas (SP): Autores Associados, 2012. (Coleção ensaios e letras)

_____. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO,

Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011, p. 19-29.

KERTÉSZ, Imre. A língua exilada. In: _____. *A língua exilada*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 194-208.

KUCINSKI, Bernardo. *K. relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LESSA, Renato. A experiência de K. In: KUCINSKI, Bernardo. *K. relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 183-187.

RODEGHERO, Carla Simone. A anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje. In: REIS, Aarão Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 172-185.

SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 237-252.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2003, p. 7-44.

NOTAS

¹ Expressão cunhada por Márcio Seligmann-Silva, que propõe a distinção entre testemunho e “teor testemunhal da literatura”: “[...] o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se refere nos estudos literários – como também no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’. De modo mais sutil – e talvez difícil de compreender – falamos também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que têm por tema eventos-limite” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8).

² É inevitável aqui a associação entre K., personagem de *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, e Joseph K., protagonista de *O processo*, de Kafka. Em sua análise do romance do escritor brasileiro, Eurídice Figueiredo menciona a relação entre esses dois personagens. Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. K. de B. Kucinski:

Kaddish por uma irmã desaparecida. In: _____. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 125-143.

³ Em sua novela *Os visitantes*, espécie de continuação de *K. relato de uma busca*, Kucinski aprofunda esses questionamentos ao colocar em cena muitos dos “personagens” do romance anterior que batem à porta do escritor, furiosos devido à identificação de deturpações e informações equivocadas flagradas na narrativa, arbitrariedades vistas como atitude antiética do autor.

Sinceridade e sensibilidade do tempo na ficção de Ben Lerner

Felipe Charbel

As formas da sinceridade

Pensei em abrir este ensaio com uma passagem de *Sinceridade e autenticidade*, estudo de Lionel Trilling sobre as mutações da ideia de “eu” no modo moderno de pensar a literatura. Mas não queria iniciar com uma citação. E acontece também que, ontem à noite, depois de um dia inteiro tomando notas, procurando em vão um ângulo satisfatório para abordar o meu assunto, ao fim de uma segunda-feira improdutivo e frustrante, eu me sentia tão agitado e consumido pela ansiedade que tudo o que desejava era me esquivar do convívio comigo mesmo, desplugar os fios da autoconsciência.

Em vez de fechar o computador, tratei de escolher um filme para assistir. O que me motivava não era uma demanda por enredo, mas a vontade de imersão: o desejo de me perder numa atmosfera, de me deixar levar por uma narrativa que, no seu ritmo, conseguisse induzir as minhas ondas cerebrais até um estado de semivigilância atenta. Em suma, eu ansiava por uma história confortável, que retardasse o fluxo das horas no ritmo da cidade e dos seus afetos. É claro que não me dei conta de tudo isso no momento em que seleccionei, meio ao acaso, o artefato narrativo que me libertaria de mim mesmo. Num plano inconsciente (só agora tenho essa percepção), eu esperava prolongar certo clima de leitura, o do fim de semana anterior à segunda-feira dos inícios falsos. Estou falando de uma

releitura, para ser mais exato: a de *10:04*, romance de Ben Lerner publicado em 2014. O que eu queria era reter essa atmosfera, fazê-la durar mais um pouco.

Cheguei a *Frances Ha* usando não sei que mecanismos de busca do Netflix. E para a minha surpresa, uma dessas coincidências que fazem a gente rir de nervoso, logo numa das primeiras cenas a personagem que dá nome ao filme aparece deitada no sofá, entretida com o mesmo livro que, mais cedo, eu tinha revirado de cima a baixo: *Sinceridade e autenticidade*. E não é só isso: Frances também lê uma passagem do livro em voz alta, exatamente a passagem que eu tinha destacado para comentar em sabe-se lá que momento do ensaio. Eis o trecho:

enaltecer uma obra literária declarando-a sincera é hoje, na melhor das hipóteses, uma forma de dizer que, embora não ins-tigue qualquer admiração estética ou intelectual, fora ao menos um coração inocente que a concebera (TRILLING, 2014, p. 17).

90

De fato, a inclusão da sinceridade no rol dos possíveis atributos estéticos de uma obra literária soava como um anacronismo completo em 1972, quando Trilling publicou o livro. Talvez ainda soe. Ainda assim, mesmo destituída dos privilégios que teve com Rousseau e no romantismo, solapada por uma “concepção mais exigente do eu e do que consiste em ser verdadeiro para com ele”, enfraquecida pelo elogio flaubertiano das máscaras artísticas – que direcionam o foco do escritor para a busca da linguagem e da expressão autênticas –, a sinceridade, e certo *páthos* que a acompanha, parece ocupar novamente um lugar respeitável na poética de escritores e de escritoras mundo afora (cf. BAL; VAN ALPHEN, 2009). Uma tendência que se percebe não apenas na ficção literária: mais que um mero gracejo erudito, a alusão a Trilling no filme de Baumbach é como a sinopse da jornada ao redor de si mesma protagonizada por Frances, essa “alma honesta” de feição rousseauniana, alguém que precisa se despojar de suas autotifções reconfortantes para chegar a se conhecer um pouco melhor.

Algumas dessas formas da sinceridade na literatura atual são abertamente confessionais. É o caso da série *Minha luta*, de Karl Ove Knausgård. Os seis romances da série se definem pela franqueza do tom e por certo imediatismo da linguagem. Em um ensaio sobre a figuração das confissões em Tolstói e Dostoiévski – e sobre os inconvenientes enfrentados por personagens como o homem do subsolo para acessar e expor possíveis verdades sobre si mesmos –, o escritor J. M. Coetzee faz uma análise das tópicas e dos procedimentos que são próprios ao estilo confessional:

O imediatismo da linguagem que Rousseau projeta pretende ser uma garantia da verdade do passado que ela conta. Já não se trata de uma linguagem que domina o seu tema, como é o caso da linguagem do historiador. Em vez disso, trata-se de uma linguagem ingênua que revela o confessante no momento da confissão, do mesmo jeito que revela o passado que ele confessa – um passado que necessariamente se torna incerto (COETZEE, 1992, p. 268).

É óbvio que temos em Knausgård um caso típico da inclinação autobiográfica que ganhou força na ficção do século XXI (cf. ALBERCA, 2007). Mas o empenho do autor para desnudar a si mesmo, a preservação dos nomes próprios de todos os envolvidos, o pacto de leitura abertamente referencial, a narração de incontáveis momentos de crise, as revelações de atos e pensamentos condenáveis e vergonhosos, todos esses traços de *Minha luta*, em conjunto, o aproximam mais de Rousseau e de Stendhal do que dos seus colegas contemporâneos – especialmente pela ideia de que, no fluxo quase espontâneo da linguagem, é possível alcançar a verdade sobre “quem se é”, e modelar um *self* autêntico que não se enrede nos paradoxos e nas promessas falsas de Iago, na falácia do “eu não sou o que sou”.¹ Eis uma ideia que poderia levar críticos e escritores da “geração teoria” (cf. RYAN, 2012), trabalhados por cinco décadas de desconstrucionismo e por mais de um século de crise da representação, a torcer o nariz. E no entanto não é o que vem acontecendo.

A reação positiva aos romances de Knausgård, ao seu esforço para pintar a si mesmo de forma honesta, e para se reconectar, por meio da escrita, consigo mesmo e com as outras pessoas (enfim, tudo o que ele chama de sua “luta”), parece indicar que estamos vivendo uma espécie de renascimento da sinceridade como valor estético.

Já escritores como Ricardo Piglia e Mario Levrero recorrem à velha forma do diário para retratar, em suas contradições, a pessoa que também põe o nome na capa do livro. Há um esforço evidente para afiançar a congruência entre a exposição escrita de si mesmo e o que se passa na vida interior – e, ainda assim, os autores não se descolam do campo gravitacional do romanesco. É que acontece nos *Diários de Emílio Renzi*, de Piglia, e em *El discurso vacío* e *La novela luminosa*, de Levrero: o diário é trabalhado como Obra, pensado como romance, editado em vida e destinado à publicação.² Se em Piglia o estilo é seco, pouco íntimo, quase artificioso (sua preocupação é a de alcançar uma expressão autêntica e se forjar como escritor, ao menos nos “anos de formação”), em *La novela luminosa*, de Levrero, a exposição nua e crua, cômica e ao mesmo tempo cheia de *páthos*, da decadência física de um homem que calha de ser também um escritor, expõe um ângulo diferente do de Knausgård para o problema da sinceridade: a ênfase aqui não está em “dizer a verdade sobre si mesmo”, ou em chegar a “ser quem se é” por meio da escrita. Em Levrero e em Piglia há camadas inacessíveis do *self*, mas que nas entradas do diário aparecem como presenças silenciosas, zonas de desconforto. Elas existem, estão ali, e o esforço para ser sincero passa por traduzir essa perplexidade para os leitores. Mas não apenas isso. Há espaço, também, para as pequenas epifanias da vida cotidiana – as iluminações repentinas, e provisórias, que contrastam com o deserto de tédio e com o marasmo da repetição (com tudo aquilo, em suma, que as pessoas que se dispõem a escrever sobre si mesmas com alguma franqueza tem à mão para usar como material, na maior parte do tempo).

O movimento em direção à sinceridade pode ser observado, também, nas formas mais consolidadas, e nada híbridas, da ficção impessoal – por exemplo, nas variantes realistas e menos experimentais do conto e do romance recentes.³ Neste ponto da análise, proponho um deslocamento, por certo nada absoluto, entre sinceridade e escrita autobiográfica. As formas contemporâneas da confissão literária, e do diário pensado como romance, estão obviamente contidas no círculo do que Reinado Laddaga (2013, p. 33) chamou de “grande teatro da apresentação de si mesmo”, seja por meio da exposição aberta da pessoa que também escreve (como em Knausgård e em Levrero), ou pelo recurso às máscaras de dissimulação do eu, de que se vale a autoficção literária (a exemplo de Piglia ou de Coetzee). Mas há o caso de escritoras e de escritores que se recusam a tomar parte no espetáculo da “apresentação do artista em pessoa na cena de sua obra” (LADDAGA, 2013, p. 18) – e que ainda assim, mobilizando os recursos mais convencionais da ficção literária, se inscrevem na órbita do retorno à sinceridade. O que está em jogo, aqui, é a boa e velha construção de personagens e de situações representativas. A figuração de trajetórias como a de Frances, no filme de Baumbach: pessoas que desejam se relacionar com o mundo e com os seus semelhantes de forma verdadeira, mas que entendem ser necessário, antes de tudo, frequentar a si mesmas de um jeito consistente, adquirindo familiaridade com as regiões nebulosas e pouco acessíveis da existência interior. A aceleração social do tempo, o sentimento de autoalienação, a sensação de estar preso a um “presente contraído”, a angústia, a ansiedade: alguns dos antídotos a esses venenos sociais, da maneira como são figurados na ficção mais recente, passam pela renovação do vínculo com a memória e com o instante, pelo reforço da atenção aos fenômenos da realidade concreta, pelo esforço de estar presente para si mesmo.⁴ Em suma, por certa modalidade contemporânea de cuidado de si.

É o que parece acontecer, por exemplo, com os narradores dos romances de Ben Lerner, que comentarei mais à frente. E também com a protagonista da tetralogia napolitana de Elena Ferrante, um caso extraordinário de autobiografia fingida. Mobilizando o recurso clássico (e meio fora de moda) do pseudônimo, a pessoa que assina como Ferrante alcança efeitos de veracidade bastante surpreendentes. É como se estivéssemos diante de uma vida realmente vivida, e vivida exatamente da maneira como é contada (o espelhamento entre o pseudônimo autoral “Elena” e a narradora-personagem Elena ajuda nesse efeito, simulando uma identidade entre a autora que é uma personagem de si mesma e a protagonista que talvez seja a autora do livro). Em resumo, trata-se de uma narrativa autobiográfica “ao modo quase clássico” das ficções realistas. Precisamente no que elas têm de mais banal, e por isso mesmo de mais provocador, ainda nos dias de hoje, ou especialmente nos dias de hoje: o reconhecimento de que toda literatura dissimula a vida de quem escreve, ao mesmo tempo em que a expõe como uma realidade bastante íntima.

94

Experiência da experiência

Um caso interessante para examinar o tratamento da sinceridade na literatura atual é o de Ben Lerner, escritor americano nascido em 1979. Em *Leaving the Atocha Station* (2011) e em *10:04* (2014), os dois romances que publicou até agora, Lerner constrói a casa da sua ficção sobre um terreno movediço. É que se por um lado ele crava os alicerces da sua poética nos jogos metaficcionalistas da ironia pós-modernista, a sua prosa também parece impregnada, especialmente em *10:04*, por um nítido *páthos* de sinceridade. É exatamente dessa flutuação, tanto em *Estação Atocha* (que é como o livro saiu no Brasil) como em *10:04*, é dessa flutuação que quero tratar aqui.

Estação Atocha é em grande medida um romance sobre fraudulência. Adam, o narrador, foi agraciado com uma bolsa de

criação literária oferecida por uma instituição americana, e acaba de chegar a Madri. O seu objetivo – pelo menos o que declara na carta de intenções – é escrever “uma longa composição poética inspirada em fatos históricos”, para assim explorar “o legado literário da guerra”, com um procedimento que deverá oscilar entre o intertexto e o plágio premeditado (LERNER, 2015, p. 27). Mas isso não passa de bazófia. O conhecimento de Adam sobre poesia espanhola, tanto da guerra civil como de qualquer outra época, é escasso. E o que é pior: ele se sente incapaz de se comunicar de maneira razoável no idioma de García Lorca, mesmo que os outros personagens pareçam compreendê-lo muito bem (“seu espanhol é bom” é uma das frases que mais escuta). Daí que o problema da fraudulência seja abordado no romance não como um dado objetivo, mas como um traço da *percepção* de Adam. É que os seus padrões são excessivamente altos: Adam se imagina em déficit consigo mesmo, e sobretudo com as supostas expectativas das pessoas quanto ao seu desempenho social.

95

É o que acontece, por exemplo, com o seu projeto. Ou melhor: com a sua *ficção de projeto*, a proposta que Adam submeteu nos Estados Unidos para conseguir a bolsa de estudos. Já nas primeiras páginas somos informados que o seu real interesse, o projeto por trás do projeto, é bem diferente do apresentado na carta. Ninguém parece se importar com isso, mas Adam se acha na iminência de ser desmascarado, e se vê como um farsante. Só o que ele ambiciona é a fruição do aqui e agora em Madri, fumando haxixe, frequentando museus, conhecendo jovens poetas, atento a si mesmo e à realidade ao seu redor, tendo *experiências da sua própria experiência* e tomando notas do que considera digno de registro. Adam vai a Madri para ser um “observador de segunda ordem”: eis o seu programa verdadeiro.

A atenção a si mesmo, a “experiência da experiência”, é a maneira que Adam encontra para acessar o que se passa em sua consciência quando *reage* ao mundo e às outras pessoas. É o caso

da cena em que recorda uma das suas primeiras conversas com Isabel, em espanhol, bem antes de começarem um relacionamento:

“Seu espanhol é bom”, elogiou ela. “Como está o seu rosto?”

“*Meu rosto é bom*”, respondi, fazendo-a rir.

[...]

Queria saber por que ela havia chorado antes e consegui me expressar principalmente repetindo as palavras “fogueira” e “antes”. Ela hesitou por um longo momento e depois começou a contar. Contou algo sobre uma casa, mas se ela quis dizer no sentido figurado de lar ou no sentido literal de edifício, eu não consegui entender. Ouvi nomes de ruas e de meses, uma lista de coisas que achei que fossem livros ou músicas; tempos difíceis ou tempo ruim no sentido meteorológico, época, tio, mudança, uma analogia que tinha algo a ver com o verão, algo sobre comprar e/ou destruir um carro de cor vermelha. Baseando-me no discurso dela, compus várias histórias plausíveis, todas de improviso, de modo que o meu não era tanto um “não entender”, mas um entender por acordes, através de uma pluralidade de mundos possíveis (LERNER, 2015, p. 15-16).

96

A experiência da experiência, esta atenção de segunda ordem, mantém Adam num estado constante de hipervigilância. Eis um caso evidente do que Coetzee, no ensaio sobre os paradoxos da narrativa confessional, denomina “excesso de autoconsciência”. É como se Adam, a exemplo do homem do subsolo e de muitos personagens do modernismo literário, só conseguisse se relacionar consigo mesmo e com as outras pessoas através de um escudo irônico, o que o impede de construir uma versão minimamente estável do próprio *self*. Aqui não há ingenuidade da linguagem. Tudo é mediação. “Quando o sujeito possui um nível elevado de autoconsciência e está aberto à dúvida sobre si mesmo”, escreve Coetzee, dizer a verdade passa a levantar “questões complexas, e em face disso intratáveis, acerca da veracidade, problemas cujo fator comum parece ser a regressão ao

infinito da autoconsciência e da dúvida sobre si mesmo” (COETZEE, 1992, p. 274).

O único traço que Adam identifica como genuinamente seu é o que ele chama de “profunda experiência da ausência de profundidade” (LERNER, 2015, p. 9). Ou seja: a desconexão. O tema da desconexão compõe o “núcleo sério” de *Estação Atocha*, de resto uma comédia sobre a teatralidade da existência, sobre as autoficções da vida real, sobre a “flexibilidade tática do *self*” (GREENE, 1968), sobre os obstáculos para dizer a verdade sem se enganar redondamente. Como nas peças de Shakespeare, “o mundo inteiro é um palco, e os homens e as mulheres meros jogadores”. Mas a comédia de Adam – seu teatro de enganos – é temperada com doses nada desprezíveis de sentimento de culpa, e aqui é impossível não notar a tópica tão judaica do ódio a si mesmo redescrito em chacota. Não importa o que os outros digam, que Adam é fluente em espanhol, que é um bom poeta, que tem algo a dizer sobre a arte contemporânea. Ele se sente uma fraude, e este sentimento talvez seja o que há de mais sincero no seu relato:

[...] que *eu* fosse um impostor ninguém podia duvidar – quem não era? Quem não desempenhava de maneira ilegítima um dos poucos papéis pré-fabricados postos à disposição pelo Capital, ou como quisermos chamá-lo, mentindo descaradamente cada vez que dizia “Eu”, quem não atuava, pelo menos como figurante, no comercial informativo, reprisado obsessivamente, sobre as injustiças da vida? Se eu era um poeta, tornara-me um porque a poesia, mais que qualquer outra atividade, não podia se esquivar de seu anacronismo e de sua marginalidade, e por isso representava uma espécie de reconhecimento da minha insensatez, uma forma de admitir a minha má-fé na boa-fé, por assim dizer (LERNER, 2015, p. 122).

A alusão indireta a Sartre talvez seja um indício de que Adam tem uma compreensão de si mesmo um pouco mais profunda do que está disposto a admitir. Apontar a má-fé na boa-fé é o mesmo

que reconhecer a função estrutural das mentiras que contamos a nós mesmos – e isso já é alguma coisa. Não dá para ser um personagem de si próprio o tempo todo. O envolvimento afetivo de Adam com Teresa, por exemplo, parece genuíno, e os “momentos de verdade” (BARTHES, 2005), essas iluminações de ordem afetiva que ele experimenta ao ler Tolstói e Ashbery, vão muito além de ponderações indiretas, de experiências da experiência: “a leitura, em vez de me afastar do mundo, tornou mais vívida a minha experiência do presente” (LERNER, 2015, p. 108).

Ao fim, Adam não quer ser um simulacro de poeta. Ele deseja bem mais que isso: encontrar uma linguagem autêntica e uma expressão sincera, que o permitam moldar, dar forma ao *self* (cf. GREENBLATT, 1980). Alcançar uma verdade, em suma – se é que podemos chamar dessa maneira as percepções vigorosas que construímos sobre nós mesmos. Uma verdade que, ao menos no seu caso, passaria por reconhecer a imensa aptidão para o engodo. É disso que ele parece se certificar perto do fim do romance:

98

Mas minha pesquisa me ensinara que esse tecido de contradições que constituía a minha personalidade era, na melhor das hipóteses, um poema, em que por ‘poema’ se entende a incapacidade da linguagem de cumprir a potencialidade que ela mesma afigura; só então minha desonestidade constituiria um projeto, e não apenas uma patologia (LERNER, 2015, p. 198).

E em outra passagem, algumas páginas depois:

Será que eu era realmente um indivíduo capaz de conversar fluentemente em espanhol, um poeta de verdade, o que quer que isso significasse? De fato, quando eu falava em espanhol com ela [Teresa], não traduzia, não pensava primeiro em inglês, mas, de qualquer forma, eu estava fora do idioma que falava, construía frases simples com blocos de palavras que havia decorado, não me comunicava através de um meio fluido. Mas por que não conseguia me resignar e aceitar que participaria da mesa-redonda

e compartilharia minhas ideias na minha segunda língua, sem ironia? Eles queriam a contribuição de um jovem poeta americano que escrevia e fazia leituras públicas de poesia no exterior. E não era justamente isso que eu era, e não apenas o que fingia ser? Talvez só a minha desonestidade é que era desonesta (Ibid., p. 203-204).

Não chegamos a saber se Adam volta aos Estados Unidos quando a bolsa termina, ou se ele fica na Espanha como talvez queira. Ou mesmo se ele se metamorfoseia no poeta que ambicionava se tornar. É possível que o amadurecimento psíquico das páginas finais – em que o tom debochado e hipercrítico dá lugar a uma voz melancólica e introspectiva – seja mero fogo de palha. Mas tudo isso é especulação. A única certeza que podemos ter é a de que em *10:04*, o romance seguinte de Ben Lerner, o narrador se assemelha a uma versão *sensata* de Adam – talvez porque ele tenha publicado, uns anos antes, um romance que foi recebido com entusiasmo, e em tudo se assemelha a *Estação Atocha*.

“Tudo será como agora, só um pouco diferente”

Na abertura de *10:04*, Ben, o narrador, está almoçando com a sua agente literária – eles conversam sobre o romance que estamos lendo, mas que Ben ainda não começou a escrever. A agente acaba de conseguir um adiantamento polpudo junto a uma editora prestigiosa, algo na casa dos seis dígitos (em dólares), e para não ter que devolver esse dinheiro, Ben deve expandir, na forma de romance, um conto publicado meses antes numa revista de ampla circulação. Estamos diante de uma situação abertamente autobiográfica, já que Ben Lerner, além de atribuir seu nome próprio ao narrador do romance, incorpora na íntegra um conto que de fato saiu na *The New Yorker*, em 2012. Nada de novo até agora: mais uma vez temos um escritor que se “apresenta semimascarado, em meio a seus personagens” (LADDAGA, 2013, p. 35). Mas, ainda que Ben Lerner fale

de si mesmo, a espetacularização do eu não é o ponto aqui. E isto porque *10:04* quer ser um romance sobre o tempo. Não apenas um romance que faz do tempo o seu assunto, mas um relato que, em seu desenho espiralado, no ritmo da prosa, seduz os leitores a aguçar as formas de sensibilidade para o instante.

100 Ben e a agente caminham pelo Chelsea High Line, um parque construído sobre um viaduto abandonado, onde em outras épocas a linha do trem cortava Manhattan. A imagem de um parque suspenso, que absorve os trilhos desativados e os incorpora à vista panorâmica, é quase um emblema da temporalidade, ou de como ela vai ser tratada no livro. Percorrendo de uma ponta a outra essa nesga da cidade, ao mesmo tempo ruína e edificação futurista, é como se Ben e a agente flutuassem junto aos edifícios, num passeio de balão, integrados a um imenso organismo vivo, à vasta “rede arterial do tráfego” (LERNER, 2014, p. 108), aos sons e aos cheiros da vida urbana. Suspensos entre o futuro e o passado, eles seguem em frente na linearidade concreta do viaduto. É quando a agente pergunta a Ben se ele já sabe como expandir o conto. Ele dá uma resposta enigmática (ou gostaria de ter dado essa resposta, não sabemos bem). Mas na visão retrospectiva de quem já leu o romance um par de vezes, a resposta funciona como uma bula codificada, críptica, do livro que o narrador ainda não sabe como escrever – a súmula não exatamente do enredo, mas de como a história deve vibrar, da energia que poderá transmitir:

“eu vou me projetar em diversos futuros simultaneamente”, eu deveria ter dito, “um pequeno tremor na minha mão; vou oscilar entre a ironia e a sinceridade na cidade submersa, um aspirante a Whitman da grade vulnerável” (Ibid., p. 4).

Esses futuros simultâneos, antecipados por Ben em seus momentos introspectivos, são como viagens no tempo sem tirar os pés do chão. O que está em jogo é o trabalho rotineiro com as expectativas, a ressignificação do futuro pelo passado. A matéria da

consciência, em resumo: lembranças e projeções se misturando no presente distendido, se confundindo no aqui e agora. Mas o fluxo dos dias, a atenção ao minuto, *chronos* e *kairós*, todos esses temas acabam filtrados pelo arranjo circular da narrativa. Ao fim, *10:04* não é apenas um romance sobre a temporalidade, mas também sobre a via de mão dupla, a circularidade entre a ficção e a vida – e sobre como este círculo é a própria substância do tempo contado.

O artifício de Ben Lerner para traduzir esse vaivém em forma literária é engenhoso. E passa pela incorporação de *The Golden Vanity*, o conto publicado na *The New Yorker*, na arquitetura do romance. Como ele está posicionado no fim da primeira parte, que corresponde ao terço inicial do livro, o conto acaba espelhando as personagens e situações que, nesse momento, já cansaram de aparecer na história. É certo que elas ressurgem de forma oblíqua, enviesada, transformadas em outra coisa sem deixar de ser o que são. Há a substituição dos nomes próprios, obviamente, e também a permuta de ocorrências concretas: a dor de dente de uma pessoa que passa para outra, as recordações de A que são transferidas para B. Ben talvez pudesse ter dado a seguinte resposta à pergunta da agente: “vou expandir o meu conto para trás. Como se ele fosse uma realidade alternativa, um espelhamento de segundo grau da ficção na ficção. O mundo possível dentro de um mundo possível, onde tudo será como agora, só um pouco diferente”.

Tudo será como agora, só um pouco diferente. A fórmula aparece muitas vezes em *10:04*, espiralando a narrativa, colorindo o relato com a aura elegante do eterno retorno. A primeira ocorrência é logo na epígrafe, uma parábola apócrifa que, em si mesma, é um emaranhado de reescritas: Agamben lendo Benjamin lendo Scholem lendo a tradição hassídica. Uma alegoria, enfim, da circularidade de tudo. A parábola:

Entre os Hassidim, se conta uma estória sobre o mundo que vem, que diz: lá tudo será exatamente como é aqui. Como agora é o

nosso quarto, assim será no mundo que vem; onde agora dorme o nosso filho, lá dormirá também no outro mundo. E aquilo que vestimos neste mundo, o vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só um pouco diferente (AGAMBEN, 2013, p. 51-52).

Igual mas diferente: marca da dessemelhança e também da presença, instante significativo, a luminosidade súbita pipocando na superfície das coisas mesmas. Ben recordando a explosão da Challenger quando era criança, e se lembrando de como assistiu ao vivo à transmissão da CNN (só que não assistiu). Ben fantasiando que o mundo subitamente se rearranja ao seu redor. Ben em uma longa caminhada, vibrando na frequência caótica da cidade. Essas pequenas epifanias – e o romance está cheio delas – equivalem em *10:04* à “experiência da experiência” de *Estação Atocha*. Mas se no primeiro livro a dominante é irônica – a comédia de uma autoconsciência doentia, francamente hipertrofiada –, em *10:04* a captura do instante é a maneira como Ben, esse aspirante a Whitman, consegue se ensaiar, se reconectar, redefinir o seu lugar no mundo. A sensibilidade do tempo ganha os contornos de um exercício espiritual: ao invés de mergulhar nas regiões abissais da existência íntima, ele prefere se ater à superfície. Na ótica de Ben, a fidelidade a si mesmo não passa pela sondagem interior, ou pelas declarações enganosas que produzimos sobre nós mesmos quando entramos no modo confessional. A sinceridade só faz sentido se for entendida como disponibilidade, no aqui e agora, para si e para a realidade imediata.

Para encerrar a minha fala, gostaria apenas de comentar, de forma um pouco mais detida, dois desses momentos de verdade do narrador, em que sinceridade e sensibilidade do tempo parecem se misturar, se confundir.

A primeira cena é a da visita que Ben e Alex (uma amiga de quem é muito próximo) fazem a *The Clock*, a instalação de Christian Marclay. “*The Clock* é um relógio”, Ben explica aos leitores, “uma montagem de vinte e quatro horas de milhares de cenas de filmes,

e algumas da tevê, editadas em conjunto e exibidas em tempo real; cada cena indica o horário com a imagem de um relógio, ou pela menção em um diálogo; o tempo está sincronizado dentro e fora do filme” (LERNER, 2014, p. 52). Ben então relata a sua experiência de espectador. Um aspecto que captura a sua atenção é o fato de que, volta e meia, ele consulta o *Iphone* para conferir as horas – o que não deixa de ser estranho, já que o próprio tempo está em exibição na tela. Ele toma este dado como indício de que há algo acontecendo na sala, alguma coisa no limiar entre a realidade concreta e os mundos possíveis da ficção:

Fiquei sabendo de descrições de *The Clock* como o colapso final do tempo ficcional no tempo real, uma obra projetada para destruir a distância entre arte e vida, fantasia e realidade. Mas parte da razão que me levou a olhar para o meu telefone era que, para mim, essa distância não havia se colapsado de forma alguma; ainda que a duração de um minuto real e de um minuto em *The Clock* fossem matematicamente indistinguíveis, eles eram, ainda assim, minutos de mundos diferentes. Eu assisti ao tempo em *The Clock*, mas não estava nele, ou estava experimentando o tempo como tal, não apenas tendo experiências através dele como um meio. [...] Ao olhar para o meu relógio para verificar uma unidade de medida idêntica à exibida na tela, eu estava indicando que uma distância permanecia entre a arte e o mundano. Tudo será como é agora – o quarto, a criança, as roupas, os minutos –, só um pouco diferente (Ibid., p. 54).

103

Na segunda passagem que gostaria de comentar, Alex e Ben estão no MET diante de uma tela de Bastien-Lepage, *Joana D’Arc*. Ben chama a atenção da amiga para um detalhe: a mão esquerda de Joana parece se dissolver no fundo do quadro, como se a pintura tivesse um defeito. A imagem o faz pensar em *De volta para o futuro*:

O letreiro do museu afirma que Bastien-Lepage foi criticado por sua falha em harmonizar o caráter etéreo dos anjos com o realismo do futuro corpo da santa, mas essa “falha” é o que faz

deste quadro um dos meus favoritos. É como se a tensão entre os mundos físico e metafísico, entre duas ordens de temporalidade, produzisse uma falha na matriz pictórica; o fundo engole os seus dedos. De pé naquela tarde, com Alex, me lembrei da foto que Marty carrega em *De volta para o futuro*, um filme crucial da minha juventude: como a viagem no tempo de Marty perturba a pré-história da sua família, ele e os seus irmãos começam a desaparecer do instantâneo. Só que aqui é uma presença, não uma ausência, que devora a mão dela: ela está sendo puxada para o futuro (Ibid., p. 9).

Virando a página, damos de cara com a reprodução dessas imagens, acompanhadas das seguintes legendas: *a presença do futuro* para o detalhe da mão de Joana D’Arc, e *a ausência do futuro* para o instantâneo de um Marty McFly atônito, olhos fixos na mão direita que se dilui no vazio. As duas imagens são praticamente uma só, mas o sentido em cada caso é bem diverso. Enquanto Joana D’Arc está preenchida pela iminência do destino (a missão que irá se consumir), Marty apenas se espanta com o próprio apagamento em tempo real. O título do romance alude precisamente a esses instantes fugidios, mas cheios de significado – situações em que passado e futuro parecem se imbricar no presente distendido: 10:04 é a hora exata que um raio atinge o relógio de Hill Valley, e Marty McFly é lançado de volta para o futuro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

BAL, Mieke; VAN ALPHEN, Ernst. Introduction. In: BAL, Mieke; VAN ALPHEN, Ernst; SMITH, Carel (Org.). *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford:

Stanford University Press, 2009.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Vol. 1. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BROOKS, Peter. *Troubling Confessions*. Speaking Guilt in Law and Literature. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.

COETZEE, J. M. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. In: _____. *Doubling the Point*. Essays and Interviews. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da “sinceridade”*. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários*. Diários de escritores. Trad. Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-fashioning*. From More to Shakespeare. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.

GREENE, Thomas. The Flexibility of the Self in Renaissance Literature. In: DEMETZ, Peter; GREENE, Thomas; NELSON JR., Lowry (Org.). *The Disciplines of Criticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1968.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Estratégias das artes do presente. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LERNER, Ben. *Leaving the Atocha Station*. London: Granta, 2012.

_____. *10:04*. New York: Farber and Farber, 2014.

_____. *Estação Atocha*. Trad. Gianluca Giurlando. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.

LÜBBE, Hermann. The Contraction of the Present. In: ROSA, Hartmut; SCHEUERMAN, William E. (Org.). *High-speed Society*. Social Acceleration, Power, and Modernity. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2009.

KELLY, Adam. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: HERING, David (Org.). *Consider David Foster Wallace*. Critical Essays. Los Angeles and Austin: Sideshow Media Group Press, 2010.

ROSA, Hartmut. Social Acceleration: Ethical and Political Consequences of a

Desynchronized High-Speed Society. In: ROSA, Hartmut; SCHEUERMAN, William E. (Org.). *High-speed Society*. Social Acceleration, Power, and Modernity. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2009.

RYAN, Judith. *The Novel After Theory*. New York: Columbia University Press, 2012.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A vida em sociedade e a afirmação do eu. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.

NOTAS

¹ Peter Brooks (2000, p. 18): “[...] from early in the Romantic era onward, Western literature has made the confessional mode a crucial kind of self-expression that is supposed to bear a special stamp of sincerity and authenticity and to bear special witness to the truth of the individual personality. From Jean-Jacques Rousseau to Michel Leiris, from William Wordsworth to Philip Roth, the baring of one’s innermost thoughts and desires has been held to be a business as necessary as it is a risky”.

106

² A referência direta, para ambos, é a vasta tradição dos diários de escritores. Muitos desses diários, como por exemplo os de André Gide e Julio Ramón Ribeyro, foram editados e preparados para publicação pelos próprios autores (GIORDANO, 2017). Ainda assim, é possível notar um deslocamento importante nos casos de Levrero e Piglia: a passagem do diário que se pode ler como romance para o diário trabalhado como romance, com todos os indicativos de um “atestado de ficcionalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 32).

³ O movimento em direção à sinceridade – seja pelo viés da confissão, da escrita íntima ou da ficção impessoal – é comumente associado ao diagnóstico de um desgaste da dominante irônica no modernismo e no pós-modernismo. Nesse sentido, o ensaio *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, de David Foster Wallace, aparece como uma referência incontornável no debate sobre as formas da sinceridade na ficção recente, tanto pela precocidade da sua reflexão sobre o esgotamento e a exaustão da dominante irônica (o ensaio é do começo dos anos 1990) como pela influência de Wallace no movimento da “New Sincerity” (KELLY, 2010, p. 129). Agradeço a Caetano Galindo pela lembrança da centralidade de Wallace neste debate.

⁴ Sobre a questão da aceleração social do tempo e da contração do presente, conferir: ROSA (2009), LÜBBE (2009).

Considerações sobre o romance em Graciliano Ramos (*Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*: o projeto literário de Graciliano Ramos)

Flávia Lins e Silva

Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós. Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhes mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica (Graciliano Ramos).

107

Aproximações

Graciliano Ramos, em praticamente toda a sua obra, aborda o tema das atividades intelectual e literária, seja em cartas, depoimentos pessoais, crônicas, contos, romances ou mesmo em textos que permanecem à sombra, como é o caso de *Brandão entre o mar e o amor*.¹ Através de personagens e estruturas diversas, ora pela defesa direta de aspectos que julga essenciais ao exercício literário, ora pelo avesso, pela ironia ou caracterização de personagens que os contrariam, Graciliano estabelece uma espécie de poética no conjunto de sua obra.

A análise dos três primeiros romances, *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, possibilita uma visada sobre o projeto literário do autor, bem como de sua relação complexa com os principais traços da literatura brasileira da década de 30, apesar da diferença de estilo que compõe cada um deles.

Caetés, publicado em 1933, inaugura a literatura de Graciliano Ramos e provoca desde cedo muitas críticas por seus procedimentos ainda convencionais associados à crônica de costumes, como o ritmo lento da narrativa, a forte presença de diálogos e pormenores da sociedade pequeno-burguesa do interior nordestino, a descrição um tanto caricata de personagens secundários, a ênfase dada às cenas coletivas, as referências a autores e utilização de tópicos típicos do romantismo.

108

No entanto, elementos próprios da produção posterior de Graciliano Ramos e do romance moderno já são evidenciados no primeiro romance, como a preferência pela primeira pessoa, os retardamentos narrativos em consonância com a volubilidade do protagonista, a presença ainda tímida de fluxos de consciência que já espelha a consciência conturbada do narrador e perturba o fio cronológico, bem como a ironia, revelando antes um procedimento paródico em relação aos períodos literários que a crítica costuma associar ao livro, como o naturalismo e o romantismo, e mesmo em relação ao modernismo da geração de 22, do que uma adesão a seus procedimentos.

S. Bernardo, publicado no ano seguinte, por seu estilo direto e enxuto, somado a uma linguagem regional e repleta de expressões relativas a números, cifras, lucro, é exemplo de uma sofisticada elaboração formal que aprimora a coesão narrativa ao estabelecer uma estreita relação entre a fatura da obra e o universo narrado. Oscilando entre o ritmo veloz e objetivo da narração do passado e outro mais distendido e subjetivo que corresponde em especial ao presente da enunciação, num arranjo quase matemático, a personalidade do narrador-protagonista que a tudo e todos subordina é apreendida em grau máximo.

Angústia, de 1936, leva a análise psicológica ao extremo pela livre associação de ideias e pelo estilhaçamento cronológico proveniente da constante sobreposição de planos, além de envolver narrativas secundárias e uma abundância de imagens que atuam como reflexos da história do protagonista. Trata-se do mais radical dos romances de Graciliano Ramos, dividido em fragmentos não numerados que ressaltam a atmosfera asfixiante e vertiginosa em que está imerso o próprio narrador.

Embora haja um hiato de aproximadamente sete anos entre a escrita do primeiro e do terceiro romance, o contexto histórico neles abordado abrange etapas do mesmo período, o do final da República Velha, e a trajetória dos três protagonistas é de certa forma a metonímia de acontecimentos referentes à decadência das oligarquias rurais sem que uma nova estrutura seja consolidada, mesmo no que se refere ao ambiente urbano de *Angústia*.

Com exceção de Paulo Honório, João Valério e Luís da Silva, em especial este último, representam a figura já tão discutida do “pobre diabo” característico da geração de 30 (cf. ANDRADE, 1974; BUENO, 2006; HOLANDA, 1996; PAES, 1990). Não mais pertencentes à aristocracia da qual fizeram parte anteriormente, os protagonistas de *Caetés* e *Angústia* tornaram-se funcionários em posição desprivilegiada, impossibilitados de ascender socialmente pelo trabalho. Sem berço, sem diploma e sem a capacidade do arri- vismo que é nítido em vários outros personagens dos romances, são figuras medíocres no entre-lugar entre a classe operária e a burguesa, presos no ressentimento de classe.

Além disso, outro ponto em comum é o fato de os três romances cumprirem a afirmativa de Graciliano Ramos em *Infância* – “sempre tive inclinação para as crianças abandonadas” (RAMOS, 1978, p. 206) – pois praticamente nada se sabe da família dos protagonistas. Órfãos e lançados à própria sorte, os três protagonistas apresentam extrema dificuldade em lidar com a alteridade, em

especial nos relacionamentos amorosos. O sentimento amoroso, portanto, vem associado a uma dimensão problemática que pode ser bem ilustrada pelas palavras de Luís da Silva em *Angústia*: “O amor para mim sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (Id., 2011, p. 111).

Finalmente, os três protagonistas e narradores dos romances se pretendem escritores. Em *Caetés*, João Valério narra a intenção de publicar um romance histórico sobre os índios que dão título ao livro, além de colaborar na *Semana*, folha dirigida pelo padre Atanásio. Em *S. Bernardo*, Paulo Honório planeja a princípio escrever pela “divisão do trabalho” um livro sobre sua vida e seus conhecimentos de agricultura e pecuária. Em *Angústia*, Luís da Silva, que de fato é o personagem mais próximo da figura do intelectual – além de funcionário público, é leitor contumaz, jornalista, crítico literário de pequenas editoras – deseja escrever um livro de contos ou um romance que seria traduzido para vários idiomas.

110

Uma diferença essencial que destaca *Caetés* dos outros livros é o fato de que João Valério não finaliza a obra que pretende escrever. Não há no primeiro romance a transposição do romance histórico, nem marcas textuais que indiquem que a obra que lemos teria sido escrita pelo protagonista. Em *S. Bernardo* e *Angústia*, ao contrário, algumas passagens ressaltam o fato de que, no plano ficcional, Paulo Honório e Luís da Silva seriam não apenas narradores mas autores dos textos, embora seus relatos não condigam com seus projetos iniciais.²

Tal fato suscita uma discussão da qual não podemos nos furtar. A linguagem utilizada em *Caetés* não condiz propriamente com a falta de estofado de seu protagonista, havendo aí, portanto, uma mediação mais evidente de Graciliano Ramos, diferentemente do que ocorre em *S. Bernardo* e *Angústia* nos quais as vozes de Paulo Honório e de Luís da Silva adquirem um relevo que faz com que o escritor seja, dentro do possível, obliterado no texto.³

Dessa forma, embora o protagonista de *Caetés* não seja o autor fictício da obra, ainda é o narrador, o que constitui portanto um defeito no ajuste do foco, o que talvez tenha reforçado as críticas negativas ao livro por parte do próprio Graciliano Ramos. Apesar disso, a figura de João Valério constitui um importante retrato às avessas do projeto encampado pelo escritor alagoano.

A experiência literária

O tema da escrita literária cria de imediato o questionamento sobre a razão dessa pretensão em homens que, com exceção de Luís da Silva, estão distantes desse universo e o enxergam inclusive como atividade dispensável.

Uma possível resposta diz respeito ao caráter solitário e amesquinhado da vida dos protagonistas. João Valério começa a escrever sobre os índios depois de órfão e retoma o exercício sempre que se vê combalido pelas agruras do cotidiano, em especial relacionadas ao triângulo amoroso do qual faz parte; Luís da Silva mergulha no mundo da leitura e da escrita anteriormente como saída do vazio e da precariedade de sua existência, e, depois do crime cometido, como modo de lidar com a própria consciência amargurada; Paulo Honório decide escrever o livro dois anos depois da morte de Madalena, quando os convivas não mais frequentam a fazenda.

O tema da arte como fuga da realidade e escapatória da solidão não é algo novo e já foi mesmo muito discutido na obra de Graciliano Ramos. Basta observar, no romance *Infância*, o relato do maravilhamento do menino que descobre nos livros, depois dos primeiros desgostos com a leitura, a possibilidade de fugir da opressão familiar.

Mas, para além disso, outro ponto parece se adequar ainda mais ao caráter ressentido dos três protagonistas – a visão da literatura como meio pragmático de alcance de notoriedade.

João Valério agarra-se às atividades jornalística e literária como o diferencial capaz de fazê-lo se sobressair na sociedade com

a qual convive, e se conforta com a possibilidade de reconhecimento que a publicação de um romance histórico lhe proporcionaria:

As minhas ambições eram modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem: “Então, já leram o romance do Valério?” Ou que na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e o padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério” (RAMOS, 1947, p. 55).

Paulo Honório, o mais improvável escritor dos três, pela aversão declarada às atividades intelectuais, revela também a princípio o intuito de adquirir prestígio pela atividade literária, valendo-se inclusive de expedientes próprios de sua “profissão” ao tomar para si o resultado de um trabalho que seria coletivo:

112

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho.

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa.

Estive uma semana bastante animado, em conferência com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada *Gazeta*, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendemos (Id., 2007, p. 7-8).

Luís da Silva não apenas utiliza a escrita como meio de auxílio

financeiro, vendendo antigos sonetos aos jovens escritores e aceitando encomendas de artigos para o jornal,⁴ como ambiciona reconhecimento através da confecção de uma obra literária de maior fôlego:

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. Um sujeito me dirá:

- Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos.

- Muito obrigado, doutor.

Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes (Id., 2009, p. 139-140).

113

Pela ausência de reconhecimento e prestígio no meio burguês com o qual dialogam – João Valério e Luís da Silva por não disporem de capital econômico, e Paulo Honório por não dispor do capital cultural – os três personagens fazem da literatura uma espécie de trampolim social, associando a atividade literária à aura prestigiosa da camada dominante, o que os aproxima de certa forma da ótica do início do século XIX sobre o homem de letras. De acordo com Florent:

A erudição literária, muitas vezes marcada pela superficialidade e pela grandiloquência, sempre exerceu um papel de destaque na história cultural do país. Assim, a partir de 1822, logo após a proclamação da Independência, o Brasil forma uma nova classe dirigente, tomando como principal critério de seleção a cultura intelectual e artística, dominada nesta época pelo movimento romântico (FLORENT, 2011, p. 44).

Graciliano Ramos sempre foi enfático na luta pela profissionalização do escritor e sempre defendeu a literatura como atividade responsável a despeito de seu caráter mercadológico. A insistência na necessidade de atentar para o papel da literatura é nítida em diversas crônicas, cartas, depoimentos e discursos enquanto presidente da Associação Brasileira dos Escritores, bem como é nítida a ironia em relação à vaidade de alguns escritores que buscam “uma espécie de glória” vazia (RAMOS, 1967, p. 100). A mesma discussão é portanto inserida na obra ficcional, mas pelo avesso, através de personagens que a princípio contrariam a visão do próprio autor.

Seja qual for o intuito inicial dos protagonistas de *Caetés*, *S. Bernardo* e *Angústia*, os romances levantam cada um a seu modo – pelo tateio intuitivo de João Valério e Paulo Honório ou por uma reflexão mais consciente por parte de Luís da Silva – discussões variadas acerca da literatura.

114 A questão da linguagem literária, por exemplo, é um dos pontos cruciais que desvelam inclusive as críticas de Graciliano Ramos a procedimentos e períodos distintos da literatura brasileira.

João Valério critica a linguagem rebuscada de Barroca, bacharel “cavador” que ocupa um lugar de destaque em Palmeira dos Índios, mas utiliza o mesmo vocabulário preciosista tomado de empréstimo do outro, mesmo desconhecendo seu significado. Ele relata ainda o desejo consciente de utilizar expressões de ornamento em seu romance histórico. Essa atitude que ridiculariza o próprio protagonista é na verdade reveladora da consciência da linguagem como forma de ideologia, de demonstração de superioridade de classe.

Em *S. Bernardo*, Paulo Honório recusa a colaboração do jornalista Azevedo Gondim na escrita do livro, justamente pela utilização da linguagem literária rebuscada, nos moldes canônicos, defendendo, sem consciência da modernidade da própria escolha, a linguagem coloquial no exercício literário.

Em *Angústia*, Luís da Silva rejeita a linguagem bacharelesca de Julião Tavares – “linguagem pulha” –, mas também critica a informalidade das frases revolucionárias escritas sem pontuação num bairro pobre de Maceió.

Contrário ao rebuscamento de linguagem que esconde uma ideologia elitista na vida e na literatura, Graciliano Ramos afirmou certa vez que “foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira” (RAMOS *apud* FACIOLI, 1987, p. 57).

No entanto, ele é conhecido pela defesa da técnica e da gramática no exercício literário, confrontando muitas vezes escritores de sua própria geração e principalmente do movimento modernista de 22. Embora Graciliano Ramos confessasse que os escritores de 30 tinham se valido de uma liberdade trazida pelo movimento modernista da década anterior, ele se posicionava veementemente contra alguns de seus procedimentos, como é possível observar em trecho de discurso realizado na ABDE em 1951, no ato de sua posse como presidente da associação:

Nunca trouxemos desarranjos às letras. De 1922 a 1930 obstinaram-se em virá-las pelo avesso. Só num Estado, São Paulo, de uma revolução partiram quatro sub-revoluções. E em toda parte moços apressados e afoitos compuseram romances numa semana e dúzias de poemas num dia. Aperrearam a gramática, buliram com palavrinhas inofensivas. O pronome, bambo, mesquinho, oblíquo, afeito a escorar-se, a meter-se nos cantos dos períodos, foi obrigado a servir de porteiro. Um sarapatel medonho, em suma (RAMOS, 1951. In: SALLA, 2012, p. 318).

A passagem acerca dos escritos revolucionários vistos por Luís da Silva em *Angústia*, além de trazerem à tona a discussão sobre os procedimentos modernistas, indicam ainda outro ponto que está diretamente relacionado à literatura da própria geração de 30 – a questão da arte revolucionária. Luís da Silva afirma:

Aquela maneira de escrever os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

- Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje (RAMOS, 2011, p. 171).

Ao divergir do pensamento de seu amigo Moisés, que defendia a necessidade de uma literatura para as massas, o narrador demonstra não apenas a descrença nas próprias habilidades intelectuais, que não serviriam à camada proletária, assim como não lhe garantiram o lugar que almejava na camada dominante, mas também reforça um debate que transborda os limites da obra por estar se desenrolando no meio literário brasileiro e internacional na década de 30.

116 Como se sabe, entre 1933 e 1936, no auge da polarização entre esquerda e direita que marcava a literatura, o romance proletário invade as editoras brasileiras. Em grande parte marcado pelo radicalismo ideológico que colocava em segundo plano o acabamento estético, o romance proletário tentava se aproximar das massas inclusive pela utilização de uma linguagem marcada pela oralidade caricata.

Nesse panorama, Graciliano Ramos costumava defender a ideia de que a arte é revolucionária por si mesma, “independente do estilo do panfleto” (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 254) e era categórico ao afirmar que não acreditava no alcance dessa suposta literatura para as massas:

Não acredito, não. Acho que as massas, as camadas populares, não foram atingidas e que nossos escritores só alcançaram o pequeno-burguês. Por quê? Porque a massa é muito nebulosa, é difícil interpretá-la, saber de que ela gosta. Além disso, os escritores, se não são classe, estão em uma classe que não é, evidentemente a operária. E do mesmo modo que não puderam penetrar no povo, não podem dizer o motivo pelo qual não conse-

guiram isso. Somente um inquérito entre o próprio povo poderia nos dizer dos motivos (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 196).

Outro ponto que aproxima os três romances é o fato de que os planos iniciais dos protagonistas em relação à escrita literária são abandonados, convertendo-se o pragmatismo de fachada em narração das próprias experiências, o que aliás vai ao encontro da afirmação de Graciliano Ramos de que a atividade do escritor obedece necessariamente ao imperativo de algo íntimo e só pode ser bem realizada a partir da própria experiência.⁵

João Valério, por não conhecer história e não ter paciência para o estudo, abandona o romance histórico e mesmo a escrita na *Semana*.⁶ As dificuldades se referem principalmente ao distanciamento do universo que pretendia narrar e à inabilidade de conferir verossimilhança à narrativa.

A crença inicial de que seria capaz de compor uma obra desconhecendo os fatos históricos diretamente relacionados a ela, valendo-se apenas do ornamento na caracterização de cenas impactantes e da imaginação, suscita uma crítica velada por parte de Graciliano Ramos à tendência romântica à decoração e ao exotismo, além de indicar certa ironia também em relação ao modernismo progressivo, pois a cena de exceção da devoração do bispo Sardinha pelos caetés apenas precede o massacre sofrido pelos índios na luta contra os colonizadores, destituindo-se por sua ingenuidade qualquer indício de utopia e invertendo de certa forma o caráter mítico e heroico dos personagens.

Paulo Honório, diante da dificuldade de entendimento com Gondim em relação à linguagem, desiste do plano de escrever pela “colaboração do trabalho”, ao perceber que se tornar escritor não se resume a ter as ideias transcritas nas páginas ou o nome adicionado na capa. Mesmo que de maneira não muito consciente, Paulo Honório percebe assim a complexidade que envolve a questão autoral e, quatro meses mais tarde, resolve se apropriar da escrita, iniciando sozinho a narrativa que lemos, movido por razões que desconhece.⁷

Luís da Silva passa a enxergar as atividades que exercia como destituídas de valor, como mentiras encomendadas e inúteis, além de não levar adiante o plano do romance ou livro de contos, consciente de sua “megalomania”. Ele escreve, na realidade, uma espécie de confissão amargurada do crime que cometeu.

Nos três romances, portanto, a exposição íntima passa a ser o ponto central, num deslocamento da aparência ao autoco-nhecimento. Se o fracasso dita a tônica do final das narrativas e os protagonistas terminam desiludidos e em contato inevitável com a realidade, um amadurecimento intelectual foi conquistado pela escrita, concluída ou não, num doloroso jogo de imersão na própria consciência.

118

Se os três personagens partem para o exercício literário com o propósito superficial de inserção social e prestígio, algo foi modificado no processo e a cegueira provocada pelo ressentimento é de certa forma revertida, mesmo que permaneçam na solidão. Nesse sentido, a literatura ganha contornos de autoanálise e vai além, tornando-se o exercício que possibilita uma tentativa de comunicação mais verdadeira com o outro, como se uma brecha à alteridade tivesse sido forçada na tentativa de entendimento de si.

Lafetá (2004), ao retomar as categorias de Frye (1973), em ensaio sobre Graciliano Ramos, aponta como a obra do escritor alagoano, apesar de suas características variadas, apresenta sempre em maior ou menor grau traços do modo irônico, como a ausência de julgamentos morais explícitos e a atenção primordial à forma de expressão ideal, o que explica em grande parte, segundo ele, o tema constante da literatura nos livros do autor e também o que o diferencia do romance “neo-realista” dos anos 30. De acordo com o crítico:

[...] a atitude irônica, que procura os caminhos próprios da construção literária, é atitude ética (como imitativo baixo), mas é também atitude artística – a mesma postura ética, que aponta a injustiça social e desenha a figura do bode expiatório, é colo-

cada no centro da forma, como exigência construtiva (LAFETÁ, 2004, p. 291).

Conclusão

Vários outros fatores relacionados à questão literária podem ser aprofundados a partir da análise de cada um dos três primeiros romances do autor, mas esperamos que esta breve digressão já ofereça um vislumbre da poética de Graciliano Ramos que se delinea desde o romance de estreia, em especial pela construção ficcional do escritor e intelectual.

Os romances em questão apresentam personagens muito diferentes e estilos também distintos – o caráter mais convencional de *Caetés*, a condensação da linguagem e a precisão da correspondência entre tema e fatura em *S. Bernardo*, o aprofundamento do caráter intimista e a narração quase expressionista em *Angústia* – mas que, no conjunto, evidenciam os ideais de Graciliano Ramos quanto à experiência literária, o que é potencializado justamente pela observação de características díspares em cada obra.

Graciliano, ao abordar personagens “escritores” inicialmente tão distantes um do outro pôde inquirir sobre a heterogeneidade e a complexidade dos processos envolvidos na atividade ficcional e na postura intelectual, demonstrando ora pelo avesso, ora pela consonância com suas ideias, esse projeto literário reiterado a cada instante.

Contrário a qualquer dogmatismo imposto à atividade literária, Graciliano Ramos não se permitia o enquadramento em nenhum movimento progressivo, em nenhum grupo que pretendesse ditar as regras do exercício literário e pôde, com isso, exercer total liberdade na crítica lúcida a correntes e procedimentos da literatura brasileira, mesmo a de seus contemporâneos, refletindo constantemente sobre o papel do intelectual e escritor de sua época.

Dessa forma, a todo instante são levantadas discussões sobre a responsabilidade do escritor, a necessidade de partir da experiên-

cia concreta e da observação da realidade para a confecção literária que se contrapõem à veleidade e à tendência fantasiosa de alguns escritores, a crítica aos ornamentos e à linguagem rebuscada que perpetuam uma visão retrógrada e elitista da literatura e do problema de classe, a necessidade da técnica e do acabamento estético na mesma medida que a retratação da questão social, o respeito à alteridade pela ausência de julgamentos morais que não impede o levantamento de críticas importantes.

Além disso, como indica Lafetá em trecho supracitado, a “atitude estética” não se separa da “atitude ética” em sua obra. A crítica social, o contexto histórico, o ressentimento, a violência social, os apontamentos de linguagem, as discussões sobre o papel da literatura, os questionamentos a períodos literários variados, os temas da solidão, da orfandade, do conflito amoroso, entre outros, se embaraçam num conjunto complexo e coeso que configura o estilo pessoal de Graciliano Ramos.

120

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006.

FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra. Biografia intelectual. In: BOSI, Afredo; GARBUGLIO, José Carlos; FACIOLI, Valentim; CURVELLO, Mario. (Org.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 23-106.

FLORENT, Adriana Coelho. *Graciliano Ramos em seu tempo: o meio literário na era Vargas*. São Paulo: Terceira margem, 2011.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- LAFETÁ. Três teorias do romance. In: _____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2004. p. 284-295.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *Caetés*. São Paulo: José Olympio, 1947.
- _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1967.
- SALLA, Thiago Mio (Org.) *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

NOTAS

¹ O romance em questão foi escrito por Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Aníbal Machado, e publicado em 1942, após uma versão anterior que saiu num folhetim semanal da revista *Diretrizes*. Graciliano foi responsável pela terceira parte do romance e criou uma atmosfera de delírio do personagem Mário, personagem que escreve um diário cujas páginas são transcritas no romance.

² Referimo-nos aqui a passagens como as seguintes, de *Angústia* e *S. Bernardo*, respectivamente: “Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono, é que escrevendo estas notas, revejo-os daqui” (RAMOS, 2011, p. 51; grifo nosso); e “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem” (Id., 2007, p. 13; grifo nosso).

³ Quanto a isso, *S. Bernardo* também sofreu críticas relevantes, como a de Lúcia Miguel Pereira e a de Álvaro Lins, que afirmavam haver um descompasso entre a perfeita estrutura narrativa e o personagem que seria seu

criador. No entanto, não é possível afirmar que a linguagem utilizada na obra não seja adequada e mesmo reveladora da personalidade do narrador-protagonista (Cf. PEREIRA, 1992, p. 82-85; LINS, 1963, p. 144-169).

⁴ Em algumas crônicas de *Linhas Tortas*, Graciliano Ramos não poupa a ironia ao discorrer sobre a profissão jornalística, aludindo constantemente ao mesmo caráter espúrio e mercadológico que é associado a ela em *Angústia*.

⁵ “Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. [...] Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é” (RAMOS, 1986, p. 213).

⁶ Um fato interessante é a menção na narrativa de que o promotor dr. Castro, por quem João Valério demonstrava antipatia e inveja, havia publicado um poema no mesmo jornal. Tal fato demonstra que a atividade literária por si só não seria capaz de distinguir João Valério dos demais. Semelhante a isso são as passagens de *Angústia* em que Luís da Silva discorre com amargura o fato de Julião Tavares escrever versos.

⁷ Como é narrado no segundo capítulo, Paulo Honório é impelido à escrita depois de ouvir pios de coruja, elemento agourento associado à morte de Madalena, como se sabe. Além disso, pela associação simbólica das corujas à sabedoria, um desejo de compreensão do que se passou pode ser inferido como causa de sua inserção na escrita.

Iaiá Garcia e o antinaturalismo de Machado de Assis

Haroldo Ceravolo Sereza

A passagem de Emílio Zola para o sr. Machado de Assis é um destes saltos mortais da inteligência provocados pela lei dos contrastes. Depois de um talento, de um estilista, de um crítico sincero, de um romancista de força, de um homem, avistar um meticuloso, um lamuriento, um burilador de frases banais, um homenzinho sem crenças... é uma irrisão! Mas é preciso romper o enfado que me causa essa tênia literária e despi-la à luz meridiana da crítica (Sílvio Romero).¹

A escolha dessa epígrafe se dá um tanto pela negativa: não por adesão, opção mais frequente nessas horas, mas por registro do tom da disputa literária no início dos anos 1880 e do conflito evidente desde a década anterior no espaço literário nacional. Ao opor Machado de Assis a Émile Zola, o grande escritor francês e, portanto, “universal” por excelência naquele momento, Romero, ainda a contragosto, afirma duas questões que me interessam: a força do projeto machadiano e o contraponto que esta obra significou à proposta naturalista, que se tornou dominante não apenas na França, como também no Brasil.

A crítica áspera de Romero é, de algum modo, o registro do contraste não exatamente entre os “homens”, mas entre projetos estéticos. De modo irritado e violento, Romero percebe que há em Machado um profundo e poderoso antinaturalismo, o que significa um diálogo sem acordo, sem solução de compromisso. Essa oposição já era conhecida pelos leitores dos textos críticos de Machado de Assis, sobretudo aqueles que trataram do romance *O primo Basílio*,

de Eça de Queiroz. São textos bastante conhecidos e estudados.² Mas é possível perceber essa oposição na obra romanesca machadiana anterior à publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/1881), quando as influências românticas já se mostravam insuficientes, porém a viravolta machadiana ainda não se materializara? De outra forma, é possível perceber esse diálogo conflituoso de Machado com o naturalismo na seara da ficção, e não naquela mais explícita, a da crítica?

Diante dessa questão, creio, o romance *Iaiá Garcia*, que antecede a publicação das *Memórias póstumas*, pode dar elementos para pensarmos como Machado ensaiava já sua oposição explícita, no campo do romance, ao projeto de Émile Zola. Cabe aqui, antes de começar, registrar que a obra é de 1878, mesmo ano das críticas a Eça, e que portanto o incômodo com o naturalismo fez parte, muito provavelmente, do processo de construção do romance. Além disto, permite entrever particularidades do debate em torno da natureza e sua relação com o espaço social brasileiro – ao mesmo tempo em que Machado se propõe, nos parece, de algum modo, a responder a um problema literário, que é se opor ao projeto naturalista, ele também responde a uma questão profundamente “extraliterária” daquele momento, que é o debate do que seria a “natureza” brasileira, que passa a ser um problema histórico e político em boa medida associado à Guerra do Paraguai.

Assim, parto para o problema mais geral a partir de um detalhe: a palavra “natureza” aparece, com distintas acepções e descontadas as variações, trinta e cinco vezes no romance *Iaiá Garcia*. Em muitas vezes, não é possível extrair nenhum significado especial delas. Porém, em outras, a escolha não parece ser nada casual ou fortuita. Na primeira vez que a palavra natureza surge, no segundo capítulo, a viúva Valéria Gomes afirma que Jorge Gomes, seu filho, bacharel de direito, “não tem queda para a profissão de advogado nem para a de juiz. Goza por enquanto a vida; mas os dias passam, e

a ociosidade faz-se natureza com o tempo” (ASSIS, 1940, p. 22-23). Ainda no segundo capítulo (p. 28), na terceira aparição da palavra, o narrador faz uma piada ao descrever Jorge, dizendo que seu bigode, negro e basto, era “obra comum da natureza e do cabeleireiro”.

Essas duas menções, aparentemente banais, são uma irônica aproximação de um tema que participou diretamente da vida social e literária do país nos anos 1870: como entender a natureza num país como o Brasil? Como se entrelaçavam vida natural e vida social no espaço territorial brasileiro? A natureza de fato exercia uma influência decisiva sobre o homem, ou, como diríamos hoje em dia, havia uma “naturalização” da vida social, ou seja, um entendimento de que aspectos da vida cotidiana eram tidos e compreendidos como naturais, graças a um processo de apagamento de suas origens? E como lidar com a “natureza”, elemento central da estética naturalista do projeto de Zola?

A cronologia literária fez com que *Iaiá Garcia* fosse o romance anterior à guinada radical de Machado de Assis, da fase muitas vezes chamada “romântica” para a fase “realista”, que se inicia com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essas classificações, que são frequentes em manuais de história literária brasileira, são bastante questionadas pelos críticos machadianos, e não podemos, portanto, tomá-las ao pé da letra. Uma leitura recente da obra de Machado de Assis, de Andrea Sirihal Werkema, tem o sugestivo título “O falso Romantismo dos primeiros romances de Machado de Assis”. Para Werkema (2016, p. 10), o uso do rótulo de “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 (Ibid., p. 10).

Assim, as classificações de “romântica” ou “realista” responderiam, no caso de Machado, mais a sequências temporárias do que a uma filiação (ainda que involuntária) a escolas estéticas. Coloquemos, portanto, de lado, as escolas romântica e realista, e ainda assim o resultado é que, independentemente desse limite conceitual, também é lugar-comum (nem por isso incorreto) afirmar que o exercício literário de Machado de Assis no romance *Iaiá Garcia* é de um caráter totalmente diferente do que ele viria a expressar nos romances que se seguiram e que o levaram ao topo do cânone literário brasileiro relativo ao século XIX.

Como pergunta Roberto Schwarz, no prefácio a *Um mestre na periferia do capitalismo*, “que pensar do imenso desnível entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras iniciais do mesmo Machado de Assis?” (SCHWARZ, 2000b, p. 9). Troquemos desnível, que implica uma valoração qualitativa desnecessária neste texto, por distância formal, e o resultado será uma pergunta igualmente profunda. Pode-se dizer que boa parte do esforço de análise sociológica e estética que Schwarz fez a partir dos textos de Machado tiveram como objetivo responder a esse problema, que permanece vivo e que, a seu modo, liga esse segundo livro do crítico sobre o grande escritor brasileiro à obra anterior, *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2000a).

Schwarz, nesse aspecto, é talvez o crítico brasileiro que mais claramente identificou a relevância de *Iaiá Garcia* para compreender a trajetória de Machado de Assis. Na organização dos capítulos de *Ao vencedor as batatas*, há três capítulos dedicados à leitura de obras específicas, todas da primeira fase machadiana. No entanto, o título da obra é uma citação de um romance da segunda fase: Schwarz, assim, analisa os primeiros romances de Machado de Assis para entender as obras posteriores. Entre os três livros que merecem capítulos específicos, destaca-se *Iaiá Garcia*, cuja análise ocupa um total de 80 páginas (de um volume de 240). O estudo de

Iaiá Garcia é, portanto, fundamental para compreender aquilo que o autor chamará de “viravolta machadiana” (SCHWARZ, 2000a), a capacidade de dar uma forma literária aos dilemas sociais de um país ao mesmo tempo “liberal” no discurso e patriarcal e escravocrata em suas organizações produtiva e familiar.

Este trabalho insere-se, de certo modo, nessa preocupação: entender como *Iaiá Garcia* faz parte dessa elaboração estética dos anos 1870 de Machado, que encerra seu caminho com a viravolta de *Brás Cubas*. Onde coloco minha colher, mais especificamente, é na leitura de *Iaiá Garcia* como instrumento que questiona o avanço das ideias naturalistas no país.

Iaiá Garcia é, nesta leitura, o romance que expressa, nos anos 1870, a resistência de Machado de Assis às ideias de Zola. Essas ideias, divulgadas na imprensa, estavam sendo cada vez mais bem assimiladas no país, especialmente após os sucessos de *L'Assomoir* e de *O primo Basílio*, e passariam a dominar o cenário literário brasileiro após a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881. Machado não embarca nessa onda, e vai buscar refutá-la não mais na crítica, mas na própria criação literária, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Mas, antes de *Brás Cubas*, houve *Iaiá Garcia*.

A edição em folhetim de *Iaiá Garcia* ocorre entre 1º de janeiro e 2 de março de 1878, no jornal *O Cruzeiro*. O romance é publicado, portanto, pouco antes das conhecidas críticas de Machado a Eça de Queiroz (16 e 30 de abril). Essa coincidência temporal permite supor que, tanto quanto as críticas, a escrita de *Iaiá Garcia* é resultado também, entre outros estímulos, do incômodo machadiano diante do avanço do debate sobre as ideias naturalistas e deterministas dos anos 1870. Nesse momento, estavam sendo gestadas, em discussões públicas entre escritores e intelectuais, a dupla virada de página no romance brasileiro, a partir de 1881: a virada essencialmente naturalista, puxada por Aluísio, e a virada antinaturalista de Machado. Em comum, ambas procuravam responder aos debates em torno

do projeto naturalista de Émile Zola e da sua leitura portuguesa, expressa em romances de Eça de Queiroz e em artigos de Ramalho Ortigão que circularam intensamente nos anos 1870 brasileiros.

* * *

Por ora, voltemos ao uso da palavra natureza, que é por onde iniciei esta reflexão. Em *Iaiá Garcia*, Machado parece especialmente preocupado em inserir, de modo discreto, mas repetidamente, discussões em torno do termo. Quando Machado diz que a ociosidade “faz-se natureza com o tempo”, ele expressa numa frase esse processo de naturalização dos comportamentos, da transformação de algo cuja origem primeira é um ato de vontade do indivíduo ou de condicionamento de um certo círculo social em algo que é tratado pelo senso comum como força da natureza; quando diz que o bigode era “obra comum da natureza e do cabeleireiro”, indica uma dupla origem de uma característica física – a masculinidade de Jorge – é forjada não apenas por força das características hereditárias e biológicas da personagem, mas também, e não menos importante, por uma prática profissional, ou seja, cultural, capaz de fazer de rostos jovens parecerem mais velhos e másculos. Há algumas outras menções à palavra “natureza” de tom ambíguo, irônico e anti-idealista: o narrador descreverá assim o Sr. Antunes: “Tinha a pobreza, sem dignidade; nascera com o espírito curvo e a índole servil. A fortuna troca às vezes os cálculos da natureza; mas uma e outra iam de acordo na pessoa daquele homem, nado e criado para as funções subalternas” (p. 40); a personagem Procópio Dias dirá que “no dia em que a natureza se fizer comunista e distribuir igualmente as boas qualidades morais”, “a virtude deixa de ser uma riqueza; fica sendo cousa nenhuma” (p. 175); também se afirmará na mesma página que devemos ser “justos com a natureza humana”, para se completar que “virtudes inteiriças são invenções de poetas”.

Esse tipo de humor, presente nessas construções, será mais

explícito e mais frequente nos livros que se sucedem à publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Mas há um momento em que o humor é deixado de lado, e a discussão sobre a “natureza” assume uma forma propositiva e direta. A posição de Machado de Assis, agora sem humor aparente, pode ser resumida pelo monólogo de Jorge diante de uma fala contundente de Estela (ela o chama de “tonto”), no capítulo IV: “Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e tão imperiosa como a outra. Não se contrariam, complementam-se; são as duas metades do homem” (p. 68).

É preciso dizer que a tensão explicitada no termo “natureza” não se direciona exclusivamente à concepção naturalista da natureza. Ela também segue o caminho de questionar as leituras românticas do que seria “natural” e “antinatural”, colocando Machado de Assis e *Iaiá Garcia* em particular num lugar especial da literatura brasileira do século XIX. Cilaine Alves Cunha (2013, p. 14) aponta que Machado de Assis, em *Iaiá Garcia*, “desconstrói uma das teorias do amor em voga no século XIX até então concebida como natureza”. A crítica aponta, muito acertadamente, que o romance é concebido como um “romance de tese” e que o livro “procura desestabilizar a convenção do amor paixão, acusando as razões que, no Brasil escravocrata em processo de modernização, impelem os indivíduos ao casamento”. Diz ainda que a obra “avalia em que medida as paixões e o regime de favor e proteção determinam, entre outros fatores, a ação das personagens no interior da relação amorosa”.

Para além dos embates de escolas literárias em transição, há um motivo local para que os anos 1870 sejam de intenso debate sobre a relação entre natureza e cultura na sociedade brasileira. O país sonha em modernizar-se. O fim da Guerra do Paraguai (1864-1870) e a divulgação do manifesto republicano colocam o país num novo ritmo de debate e de transformações. “A emergência dos naturalismos dos anos 1870”, escreve Luciana Murari (2009, p. 31), “havia afinado a cultura brasileira com a racionalidade da modernização, de

maneira que o crítico literário José Veríssimo [em 1915] pôde definir o movimento intelectual da geração como ‘modernismo’”. Verissimo cita as leituras brasileiras de Comte, Renan, Darwin, Spencer e Taine, apesar do relativo atraso em relação à produção europeia, como sinal do influxo de ideias “modernas”, “expressamente de ‘pensamento moderno’” (VERISSIMO, 1966, p. 250).

Para Murari, um dos marcos da mudança da relação das letras e da intelectualidade brasileira em relação aos sentidos dados pela natureza é a publicação do livro *A retirada da Laguna*, de 1871, de Visconde de Taunay. Ao tratar de um episódio traumático da Guerra do Paraguai, o envio de uma expedição por terra, da qual Taunay tomou parte, o livro revela que os soldados brasileiros enviados à frente de batalha não sentiam pavor de enfrentar os paraguaios, mas, sim, de “percorrer lugares sobre os quais praticamente nada se sabia e que impunham obstáculos imprevisíveis, o que o levou a imaginar que a natureza conspirava contra a coluna” (MURARI, 2009, p. 119). Uma mortífera combinação de gramíneas cortantes, sol incandescente durante o dia e frio e tempestades de vento durante a noite tornava a aventura militar um desafio à inteligência: a natureza tinha um sentido obscuro, “um terror oculto sempre a se manifestar” (Ibid., p. 120).

130

A Guerra do Paraguai é um dos elementos centrais do entrecho de *Iaiá Garcia*. A mãe de Jorge estimula o filho a ir à guerra para evitar um casamento que, em sua percepção, rebaixará a posição social da família. Como os outros romances de Machado da primeira fase, *Iaiá Garcia* é um “romance de casamento” (WERKEMA, 2016, p. 13). A forma como a mãe de Jorge trata a guerra, de modo instrumental na manipulação da vida social do filho, revela o alheamento de parte da camada senhorial diante de um confronto dramático e sangrento. Mesmo colocada diante da possibilidade de morte do filho, Valéria não recua.

A guerra fez com que a ideia de natureza passasse a ser um

problema, que deveria ser enfrentado com as armas da razão, com o objetivo de se chegar ao “progresso”. Ao longo da década de 1870, a escola realista, como o naturalismo era mais frequentemente chamado no Brasil, passará a ser debatida como uma das respostas à necessidade de modernização. Machado, no entanto, expressará de diferentes formas sua rejeição a esse caminho “modernizante” no espaço literário. Antes ainda de tratar da obra de Eça de Queiroz e antes mesmo da publicação de *L’Assomoir*, o livro que permitirá à obra de Zola ultrapassar de forma as fronteiras nacionais francesas, Machado já discutira, de forma menos explícita, o naturalismo zoliano. Num conhecido trecho do ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de março de 1873, ele identifica a ascensão da tendência naturalista ao afirmar que

os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa” (ASSIS, 1942, p. 143-144).

Está claro aqui que Machado fala para quem já sabe do que está tratando, mas não se aprofunda como a evitar propagandear a “nova escola”, que seria identificada, especialmente, pelas obras dos irmãos Gouncourt e por Zola. Mas são suas críticas a Eça de Queiroz, em 1878, que tornarão o embate mais explícito. Zola passa, após a publicação de *L’Assomoir*, a ser uma presença constante. Machado cita Zola e diz que Eça é um discípulo do escritor francês. As respostas aos artigos de Machado, reunidas por José Leonardo Nascimento (2008), deixam claro que todos entenderam. Zola é citado por Ramalho Ortigão, por S. Saraiva e por outros críticos que participaram do debate na *Gazeta de Notícias*. Todos sabiam quem era o chefe da escola naturalista; Eça teria levado a escola para a língua portuguesa.

Sabemos disso desde o século XIX, e cada vez mais precisamente, da dimensão da influência de Zola e da imprensa francesa na literatura brasileira, mas é difícil para qualquer um de nós imaginar isso em termos comparáveis a qualquer influência literária contemporânea nossa. Num levantamento junto aos periódicos digitalizados pela Biblioteca Nacional, Pedro Paulo Catharina (2016) localizou 15.556 referências a Zola entre 1850 e 1914. O segundo autor mais citado, Alphonse Daudet, foi mencionado 3.267 vezes. O próprio Machado, ainda em 1878, cerca de dois meses depois das críticas ao livro de Eça de Queiroz, numa crônica, citada por Gilberto Pinheiro Passos, vai aproveitar-se de um relativo fracasso da adaptação de *O primo Basílio* para o teatro para fazer troça do avanço do projeto literário de Zola no país. Creio que vale a pena aqui reproduzir o trecho escolhido por Passos:

132

Se o mau êxito cênico do Primo Basílio nada prova contra o livro e o autor do drama, é positivo também que nada prova contra a escola realista e seus sectários. Não há motivo para tristezas nem desapontamento; a obra original fica isenta do efeito teatral; e os realistas podem continuar na doce convicção de que a última palavra da estética é suprimi-la. Outra convicção, igualmente doce, é que todo o movimento literário do mundo está contido nos nossos livros; daí resulta a forte persuasão em que se acham que o realismo triunfa no universo inteiro; e que toda a gente jura por Zola e Baudelaire (ASSIS apud PASSOS, 2017, p. 311).

Uma das críticas mais explícitas juras em defesa do projeto de Zola foi publicada na *Revista Americana*, no segundo semestre de 1878. O artigo de seis páginas, intitulado “Emílio Zola – Estudo Biográfico”, assinado por Luiz Zamith e que deveria prosseguir num outro número da revista, o que aparentemente não ocorreu, me parece ser, ao mesmo tempo, a mais detalhada leitura de Zola até então feita no país, não a partir de uma obra, mas de todo seu projeto, e a que realizou a mais cerrada defesa de um projeto na-

turalista sem muitas nuances. Ela, embora possa também ser lida como um eco das críticas de Machado, aparece desprendida do debate inaugurado pelo romancista, na medida em que não é uma defesa direta de Eça de Queiroz, mas de Zola e da escola francesa ela mesma. Assim, ela coloca em pauta diretamente o naturalismo, ou a “escola realista”. A crítica tem também o papel de estabelecer um elo direto entre os projetos literários brasileiros e os franceses, superando a triangulação portuguesa até então presente no debate provocado por Machado.³

Na primeira linha do artigo, o autor se propõe “a tratar de um dos talentos mais vastos do século atual, e um dos autores que mais injustamente se têm julgado no Brasil”. Em seguida, coloca a questão da suposta obscenidade da obra de Zola, e relaciona essa característica a uma leitura que considera equivocada do romance de maior repercussão no país: a suposta obscenidade da obra. Zamith elenca, inicialmente, os 13 livros até então já publicados por Zola, indica suas múltiplas edições e passa a tratar, especificamente, da série dos *Rougon-Macquart*. Antes, porém, faz uma crítica à forma apressada com que alguns autores estrangeiros são lidos no país:

Em geral, é costume no Brasil julgar os autores estrangeiros, por uma qualquer de suas obras que chega às mãos dos críticos juramentados e reconhecidos, baseados unicamente nessa produção dão eles o seu juízo fantasia, não só sobre tudo o que o autor tem escrito, como até sobre o seu estilo, e ainda mais, sobre o futuro de suas obras.

Saltemos alguns argumentos, para voltarmos a eles mais tarde. Uma questão comum às críticas de Machado ao naturalismo é a metáfora da fotografia. Enquanto Machado condena a “reprodução fotográfica” da realidade, o artigo em tela aceita as ideias de reflexo e de fotografia como inerentes à produção literária. Afirma ele:

O que tem feito corar pudicamente os críticos ao ler as obras de Zola, não é, no maior número de casos, mais do que a própria

imagem refletindo-se bruscamente no espelho que apresenta o autor.

Se o quadro tem sombras cruas, é triste dizê-lo mais é verdade, é porque as fotografias também as têm, e Zola não fez mais do que fotografar a natureza humana em todos os seus estados de grandeza ou rebaixamento.

Em seguida, o artigo passa a discutir as afinidades e dessemelhanças entre as obras de Zola e as de Balzac. Para o autor, “o único romancista dos tempos modernos que pode ser comparado a Zola é talvez Balzac”. Depois do espelho e da fotografia, o autor adiciona a pintura como um modelo de se pensar esteticamente a literatura:

Muitas vezes Balzac esquece-se que está pintando a vida real, a sua imaginação arrebatá-lo, o molde estala, e a consequência é dar-nos personagens completamente falsos, maiores do que o natural, uma Duquesa de Langeais, um Vautrin e tantos outros tipos da Comédia Humana, que não existem e nunca existiram felizmente na vida real; Zola governa melhor a sua imaginação, os seus personagens vivem, encontramos muitos deles a todo o momento na vida real e o romancista criou tipos nos quais a história há de colocar o nome sem hesitação.

134

Fiz essas longas citações porque, creio, elas mostram que os argumentos centrais da justificação estética naturalista estão presentes: a força da imagem, seja por meio do reflexo, da fotografia ou da pintura, o desejo de verossimilhança histórica e a figura do romancista como um fiel historiador de fatos. Esses são os argumentos centrais tanto das críticas como da defesa do naturalismo. Entre os críticos que veem o rebaixamento do naturalismo ao se aproximar da fotografia, temos, além de Machado, o húngaro György Lukács, em “Narrar ou Descrever”; entre os defensores realistas do método, está, por exemplo, o escritor brasileiro Graciliano Ramos, da geração de 1930.

Mas o texto de Zamith busca, também, fazer algo bastante comum: a defesa do sentido moral de seus romances. Contra a acu-

sação de pornógrafo ou de autor que buscava apenas o escândalo, a resposta será que esses romances são, antes de tudo, remédios contra a imoralidade.

Não se afirma a liberdade de criação ou de expressão, mas seu suposto caráter higienista. A entrada do povo no romance não é algo considerado positivo pelo crítico, mas uma fatalidade da expressão dos efeitos colaterais da sociedade democrática. O que há de progressista nos romances naturalistas, e de Zola em particular, fica à mercê de seu caráter, paradoxalmente, escandaloso e dogmático. É assim que o Zamith explica o projeto dos *Rougon-Macquart* e a publicação, pelo romancista, da árvore genealógica da família em *Une page d'amour*:

Esse plano que só podia ser desenvolvido por um talento de robustez excepcional é o seguinte: explicar como uma família, um pequeno grupo, se comporta numa sociedade, dando nascimento pelo seu desenvolvimento a um grande número de indivíduos, que parecem profundamente dessemelhantes, mas que a análise e o estudo mostram intimamente ligados.

Para o autor do texto, “com efeito a fisiologia tem demonstrados concludentemente que a hereditariedade segue leis inflexíveis e matemáticas”. Dessa forma, “o grupo que Zola estuda é caracterizado pela insaciabilidade de todos os gozos materiais, pela funda ambição de poder e de riqueza, enfim por todos os vícios das sociedades modernas”.

Nessa leitura do naturalismo, a história, refletida pela literatura, é uma consequência natural e inexorável da fisiologia. E o que Zola estuda é justamente

a lenta sucessão de acidentes nervosos e sanguíneos que aparecem numa raça em consequência de uma primeira lesão orgânica, e que, segundo o meio em que se move o indivíduo, determinam todas as manifestações humanas, naturais e instintivas, que se apelidam virtudes ou vícios.

A única possibilidade que caberia a Zola é mostrar como os homens do povo, “infiltrando-se por toda a sociedade contemporânea, sobem até às mais altas posições, por meio do impulso essencialmente moderno, que recebem as baixas classes movendo-se através o corpo social”. Por fim, ele completa:

Zola preso a este vasto plano foi obrigado fatalmente a dar-nos romances como o *Assomoir* em que a heroína Gervaise é impelida até aos últimos degraus da bestialidade humana, pela fatalidade de seu temperamento e pela degeneração e decomposição do meio em que vive.

Ainda que demonstre uma boa compreensão do projeto cientificista de Zola, essa leitura quase que exclusivamente fisiológica e medical da sociedade afasta dois planos fundamentais para a compreensão do romance naturalista: sua dimensão histórica e sua dimensão sociológica. Esse naturalismo exclusivamente médico seria rechaçado objetivamente por Machado de Assis em seus romances antinaturalistas, mas também não seriam adotados ao pé da letra pelos melhores romancistas naturalistas – menciono, aqui, especialmente, Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha. Alguns dos jargões estão presentes, algumas vezes eles recorrerão aos mesmos argumentos para defenderem suas obras da execração pública (caso de Caminha, sobretudo), mas, tanto nas obras desses dois quanto na obra de Zola é impossível não perceber uma empatia com o povo e com as virtudes da igualdade e da democracia que transcendem as teses médicas que sustentam o projeto naturalista. Os homens e mulheres do povo de Zola e Aluísio não se infiltram por toda a sociedade contemporânea, eles fazem parte dela e lutam, com ou sem sucesso, contra as barreiras que lhe são impostas.

Não se pode dizer, no entanto, que essa crítica moralizante de Zola não tenha encontrado leitores que se aferrariam a ela. Um certo naturalismo conservador se fará presente cada vez mais depois do primeiro brilho da obra de Zola. Como escreveu Julio Ribeiro numa

dedicatória apaixonada, romances que não eram tão luminosos como o Sol e que se contentavam em produzir a luz de uma vela. A forma naturalista seria dominante no país a partir do final dos anos 1880, e grande parte das obras publicadas se enquadrariam perfeitamente na descrição feita por Zamith do projeto de Zola: e a partir de então se alinhariam ao discurso médico de modo muito próximo ao usado pelo crítico: sem nuances, sem contradições, sem essa distância entre o dizer e o fazer que permitiram a criação de obras literárias populares e resistentes tanto à crítica moralista quanto à tentativa de defendê-la com as armas mais conservadoras.

As leituras de Zamith em 1878 e de Silvio Romero em 1882 mostram dois momentos desse confronto de projetos e de como a oposição de Machado a ele incomodava a fração que se tornaria dominante entre leitores e críticos nos anos 1880 no país. Machado, no entanto, não recuou: como mostra Passos (p. 317), construiu uma obra que se manteve infensa ao movimento naturalista. A recusa de Machado permitiu que ele construísse um caminho alternativo no cenário literário brasileiro, o que não significa que suas percepções sobre o naturalismo se mostrassem corretas. A história literária iria contradizer suas previsões, “já que o caminho da criação, no Brasil e em outros países, soube aclimatar as ideias naturalistas, tirar fruto delas e chegar a bons resultados estéticos, haja vista o sucesso de crítica e de público de Zola e seus seguidores, perfazendo a irradiação da corrente naturalista pelo mundo ocidental” (PASSOS, 2017, p. 318).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: J.M. Jackson, 1940.

_____. *Crítica literária*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1942.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Circulation and Permanence of French Naturalist Literature in Brazil. Alberta (Canadá): *Excavatio*, v. 27, 2016. Disponível em: <<https://sites.ualberta.ca/~aizen/excavatio/articles/v27/PedroPauloGARCIAFERREIRACATHARINA.pdf>>. Acesso em 18 dez. 2017.

CUNHA, Cilaine Alves. Sem sol nem tempestade: caracteres de Iaiá Garcia em ruína. *Machado Assis em Linha*, v.6, n.11, p.14-38, 2013. ISSN 1983-6821. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1983-68212013000100003>>.

LUCA, Tania Regina de. *Catálogo da Hemeroteca do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa* (Cedap). Unesp: Assis, 2012.

MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

138

NASCIMENTO, José Leonardo. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. A recepção crítica: Machado de Assis e o naturalismo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto. *O naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROMERO, Silvio. *O naturalismo em literatura*. São Paulo: 1882.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. 34, 2000a.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000b.

_____. A viravolta machadiana. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 247-279.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Machado de Assis and the problem of realism-naturalism. In: SNIPES-HOYT, Carolyn; ARMSTRONG, Marie-Sophie; ROSSI, Riikka. *Re-reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in honour of Anna Gural-Migdal*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Editora UNB, 1966.

WERKEMA, Andréa. O falso romantismo dos primeiros romances de

Machado de Assis. WERKEMA, Andrea; SOARES, Marcus Vinicius Nogueira; ARAÚJO, Nabil (Org.). *Variações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2016.

ZAMITH, Luiz. Zola – Estudo biográfico. *Revista Americana* – Publicação Científica, Artística e Litteraria, n.1, p. 14-19. Rio de Janeiro: set. 1878.

NOTAS

¹ ROMERO, 1882, p. 37.

² Em outro momento (SEREZA, 2013), discuti os textos críticos de Machado com o objetivo de entender o problema da aplicação dos conceitos de realismo e naturalismo no Brasil.

³ Como citarei o texto, disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (www.bn.br) exaustivamente, julguei desnecessário e maçante indicar as páginas de cada uma das citações.

Meias verdades, verdade-e-meia no *Romance de Tristão*

Jacyntho Lins Brandão

140 Meu objetivo é explorar como, no chamado *Romance de Tristão*, escrito por Béroul entre 1150 e 1190, o motor da narrativa parece estar firmado numa concepção e tratamento da linguagem enquanto algo que permite dizer não dizendo (e, por consequência, também não dizer dizendo), sem que isso implique fraude.¹ Como o texto – parcialmente conservado num único manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional de Paris – constitui um dos primeiros exemplares do gênero que se chamou então de *roman*, estranha ao leitor de hoje que lhe falte um dos traços mais próprios dos romances em geral, a saber, a expressão em prosa, o que já se impõe no século XIII – como no chamado *Tristan en prose*. A questão que levanto é se, num texto escrito em versos, como acontece nos primeiros romances do século XII, já se poderia encontrar, independentemente da discrepância da forma, algo do que viria a caracterizar o romance moderno ou, pelo menos, algumas de suas espécies. Noutros termos, considerando-se que a motivação do nome dado a esse tipo de texto esteve no fato de serem eles escritos em *romance* e não em latim, a diferença formal apontaria no sentido de que a nomeação foi um tanto fortuita, a grande novidade do romance reduzindo-se à língua adotada? Ou, do mesmo modo como afirmava Aristóteles que não é o verso que define o que é poético, mas a mimese – podendo haver, portanto, prosa poética –, reduzir o romance à sua forma constituiria

uma redução que obnubilaria elementos mais significativos para a configuração do gênero?

O *Tristan* de Béroul está entre os primeiros romances dedicados à chamada “matéria de Bretanha”, antecedendo ou, pelo menos, sendo contemporâneo dos *romans* de Chrétien de Troyes (escritos entre 1176 e 1190), ao lado de outros ciclos, como a “matéria de Troia”, a “matéria de Tebas”, a “matéria de Roma”, e a “matéria de Alexandre”. De um lado, todos esses ciclos participam, em termos gerais, dos três traços originários que Shahla Nosrat considera próprios do romance, em sua primeira aparição: ele “é um gênero tardio e vulgar que tem pretensão de novidade; goza de uma liberdade aparentemente absoluta; tira sua autoridade de nada mais que da ordenação de seu conteúdo” (NOSRAT, 2012, p. 47). Todavia, se nos chamados *romans d’antiquité* a novidade formal da escritura em romance se mostra mais patente, no caso do ciclo arturiano trata-se de matéria cuja primeira manifestação literária se dá já na forma do romance (nas duas acepções do termo), sendo legítimo inquirir o que haveria nela, a matéria, de radicalmente afim com ele, o romance moderno em sua primeira forma. No caso específico da matéria de Tristão e Isolda, da segunda metade do século XII e do primeiro quarto do seguinte, recebemos, na íntegra ou apenas parcialmente, um conjunto de obras, em francês, alemão e sueco, todas em verso, incluindo tanto relatos completos – *Tristan* de Béroul, *Tristan* de Thomas d’Angleterre (escrito provavelmente em 1173), *Tristant*, de Eilhart von Oberg (poema em alemão que tem como ponto de partida o *Tristan* de Béroul), *Tristan*, de Gottfried von Strassburg (que parece que traduz para o alemão o *Tristan* de Thomas), *Tristams saga ok Isöndar*, de Frei Robert (tradução para o sueco) –, ao lado de poemas mais breves e episódicos – *As loucuras de Tristão* (*Les folies Tristan*), o chamado “fragmento Carlisle”,² *Tristão, o rouxinol* (*Tristan rossignol*), *Tristão menestrel* (*Tristan menestrel*) e o *lai* de Marie de France intitulado *Chèvrefeuille*.³ Do primeiro quarto

do século XIII é o chamado *Tristan en prose* (*Tristão em prosa*), atribuído a Luce du Gal, um texto longo e complexo, apresentado como tradução de um relato em latim, em que as aventuras do herói se mesclam às dos cavaleiros da Távola Redonda.⁴ Ainda que a lista possa parecer longa, temos notícia de outros romances dedicados a Tristão e Isolda, hoje perdidos, um deles escrito por Chrétien de Troyes, devendo-se destacar que Béroul afirma, em duas passagens de seu *Tristran*, ter visto escrita a *estoire* que narra – ou pelo menos parte dela: a propósito da luta de Tristão com um bando de leprosos a quem Isolda havia sido dada pelo marido, diz ele que outros que a contam não conhecem bem a *estoire* (“Não sabem bem como é a história, / Berox a guarda em sua memória”, vv. 1.267-1.268), reiterando, sobre a estada dos amantes na floresta de Morrois:

No bosque o tempo que estiveram
Outros não há que assim sofreram,
Nem – como, pois, na história é dito,
Onde Berox o viu escrito –
Ninguém assim tanto se amou
Nem, sofredor, tanto o pagou (vv. 1.787-1.792).⁵

142

Se perguntarmos, avançando além da forma em romance, o que há de comum em todas essas versões, parece que a resposta mais exata seria o que se poderia denominar “matéria de adultério”, neste caso trazida para o primeiro plano, mas que se encontra presente também, mesmo que de modo mais esparso, em toda matéria de Bretanha – por exemplo, no caso do triângulo formado pelo rei Artur, sua esposa Ginevère e o melhor dos cavaleiros, Lancelot. O que quero explorar aqui é como essa situação ambivalente, o adultério, dá margem a um jogo entre meias-verdades e verdades-e-meia que parece ser algo capaz de situar, pelo menos em parte, o registro de linguagem intencionalmente explorado, de um modo mais incisivo

ou mais diluído, nos romances do ciclo arturiano, algo levado ao primeiro plano no caso de Bérroul.

Conforme Molinié, o tropo que mais propriamente se aplicaria a algumas das variantes do romance, em graus diferenciados, seria a *silepse*, a qual se manifesta especialmente “nos entrecchos dúbios, como as mortes aparentes e os travestismos”,⁶ terminando por impedir, na opinião de Selden, “a definição de um gênero, em quaisquer dos entendimentos clássicos do termo”, já que a *silepse* “sempre excede a lei e, por satisfazer um sentido, um código, uma lógica ao mesmo tempo que uma outra, constitui paródia e verdadeira derrocada da possibilidade de gênero” (SELDEN, 1994, p. 51). Ora, *syllepsis*, desde os gramáticos antigos, nomeia a figura de linguagem constituída pela apreensão de algo em conjunto, literalmente, a com-preensão de algo, um discurso que responde mais ao pensamento que à gramática, associando uma única vez o sentido próprio (ou primitivo) ao figurado (ou estendido), superpondo sentidos que tornam aleatória sua interpretação e pondo em relevo, conseqüentemente, o receptor. Seu recurso principal é o dizer não dizendo, ou seja, trata-se de uma figura de omissão que rompe as fronteiras entre a parte e o todo, a espécie e o gênero, a matéria e o objeto, o singular e o plural, o determinado e o indeterminado, o concreto e o abstrato, o nome próprio e o comum – e, fazendo isso, para usar a bela e concisa definição de Mattoso Câmara Jr., tem como consequência provocar “uma concordância inesperada” (CÂMARA Jr., s/d, p. 350).

Buscar essa concordância inesperada é o que parece estar de fato em jogo em Bérroul, em todos os sentidos da expressão. Assim, no primeiro episódio do poema, o encontro sob o pinheiro, quando Isolda percebe que o rei se oculta no alto da árvore com a intenção de surpreender as declarações apaixonadas dos amantes, a habilidade dela se mostra no modo como representa estar irritada com o encontro, por isso fazer crer ao rei, seu marido, que há algo entre

ela e Tristão. Nessa linha de argumentação, declara Isolda:

Tristão, ouvi p'ra que saibais:
Não mais venhais a mi'a procura.
Pensa meu rei que, por loucura,
Senhor Tristão, eu vos amei.
Mas Deus leal me atesta, sei:
Por certo meu corpo flagela,
Se, fora a quem eu fui donzela,
O meu amor dei algum dia! (vv. 18-25).

144 Para aquilatar bem o que ela diz é preciso considerar os antecedentes do enredo: Tristão fora encarregado de buscar Isolda na Irlanda, para que se casasse com o rei Marcos; a mãe da princesa dá à dama de companhia da noiva, Brengain, um filtro (o *lovendrinc* ou *lovendrants*), para que seja servido aos nubentes no dia do casamento, a propriedade dessa bebida sendo gerar no casal um amor incontornável; durante a viagem, em alto mar, Brengain confunde-se e dá o filtro a Isolda e Tristão, os dois sendo logo fulminados por paixão satisfeita carnalmente no próprio navio; chegados à Cornualha, o casamento tem lugar, restando o problema de como ocultar do rei que a noiva não era virgem: como narrado no fragmento Carlisle, Isolda faz com que Brengain, vestida com as suas roupas, entre em seu lugar no leito, sendo com ela que Marco tem relações sexuais. Isso significa que, indo donzela a Tristão, na travessia da Irlanda para a Cornualha, Isolda vai de novo donzela ao leito de seu marido. Como sublinha Robin Girard,

a jura permanece perfeitamente verdadeira do ponto de vista de sua recepção: Tristão entende-a corretamente como prova de fidelidade e amor imortal, ainda que ilícito, por ele; o rei Marco, em virtude da substituição [de Isolda por Brengain] e da prova aparentemente incontestável do sangue, interpreta-a erroneamente como referente a ele (GIRARD, 2015, p. 542).

Contudo, falar de acertos e erros não parece a melhor compreensão do que se diz, pois acredito ser preciso levar a sério a declaração que ela faz de amor a ambos. O adultério, enquanto matéria literária, tem como traço principal a situação de indecidibilidade, já que quem o comete experimenta um estatuto ambivalente: Isolda não detesta o marido nem a vida na corte apenas porque ama Tristão. De fato, ela parece alimentar bons sentimentos com relação a ambos, amando um com o amor que se deve a um marido – recordando-se que, então e sobretudo entre reis, os casamentos se fazem por conveniência, o amor conjugal expressando-se como um sentimento respeitoso – e dedicando ao outro, a Tristão, o amor apropriado a um amante.⁷ Assim, dizer que é a quem foi ela donzela que seu amor deu algum dia, em vista do estratagema da noite de núpcias, implica dizer um amor dado a dois.

Essa forma de lidar com a linguagem ganha uma manifestação reforçada e espetacular no episódio da justificação (*escondit*) da rainha, um procedimento codificado em que lhe cabe fazer um juramento público relativo à sua fidelidade ao rei. Nesse momento, ela como que põe em prática, de um modo radical, o conselho que dera aos amantes um homem de Deus, o eremita Ogrin, que, em episódio anterior, os instruíra sobre como reconciliar Isolda com o marido, enviando a este uma carta escrita de acordo com o seguinte preceito:

Tristão, rainha, ora escutai,
 Um pouco só considerai:
 Vergonha e mal para encobrir
 Preciso é um pouco e bem mentir (vv. 2.351-2.354).

Não se trata de propugnar algum tipo de validade da simples mentira, mas de saber como mentir belamente (“*bel mentir*”), o que implica em não mais que meia-mentira (“*un poi*”), tendo em vista as circunstâncias e os efeitos buscados (“*Por honte oster et mal couvrir*”). Ora, nas diferentes situações, jamais os protagonistas afirmaram

que não se amaram ou continuavam a se amar, mas sim que não se amaram nem se amavam “*en vilanie*” (vilania), nem por “*desroi*” (desrazão) ou “*puterie*” (putaria), deixando indecida a questão de saber qual era seu amor. Como comenta Jean-Charles Huchet,

é verdade que os amantes, como diz Isolda, se amaram de “*bone foi*” [boa fé] (v. 1.382) e de “*bone amor*” [bom amor] (v. 2.327), sem “*vilanie*”, portanto. No limite, esses versos desenvolvem e ilustram o princípio de escrita [da carta] definido pelo eremita [...]. Qual é, aos olhos desse representante da moral e de Deus, o “mal” e a “vergonha” a serem encobertos com o escrito senão a “*asenblee*” [a união] sexual? [...] O escrito do eremita [...] se aproveita da confusão entre verdade e mentira, da clivagem inultrapassável entre as *dictiones* e as *res* [as palavras e as coisas], mas ele prefere a mentira à verdade. A partir de então, a escritura não tem mais a função de fixar a verdade sexual, mas de calá-la, deixando proliferar as palavras, de a interditar, de dizê-la entre as palavras, ao modo da denegação ou da restrição (HUCHET, 1983, p. 107-108).

146

Esse registro siléptico de linguagem permite que, omitindo algumas coisas, travestindo outras, fazendo confluír o que se tem à disposição, a fala enverede por um discurso de meias verdades que, ao fim e ao cabo, termina por dizer verdade e meia, como se encontra exemplarmente na cena do juramento de Isolda. Vou resumir o trecho: os três barões que são os vilões da história, mesmo depois de Isolda ter-se reconciliado com o rei, após a primeira desavença e separação, insistem que ela nunca havia se justificado, negando seu amor por Tristão. A rainha concorda com a justificação e, em preparação, manda dizer a Tristão que compareça ao local do juramento, o Mau Passo, junto a um pântano, no dia aprazado, disfarçado de leproso. No dia anterior ao *escondit*, estando já presentes não só o rei Marcos com sua corte, mas igualmente o rei Artur e seu séquito, enquanto Tristão permanece junto ao charco, Isolda se introduz na cena assim:

Ouvi de Isolda, quão ativa!
 Sabia bem que a observavam
 Os que no Mau Passo aguardavam.
 No palafrém vai-se chegando,
 As cintas do xairel tomando,
 Seus nós sobre o arco de sua sela;
 Valetes nem pajens, que aquela
 Melhor, na lama, o levariam
 Nem bem melhor o disporiam.
 Correias postas sob a sela,
 O arreio puxa Isolda, a bela,
 Ao palafrém puxa seu freio,
 À mão a veste tendo veio,
 Noutra o chicote é que ela tinha.
 No vau, em que o palafrém vinha,
 Com o chicote lhe bateu
 E no palude ele correu.
 Têm na rainha olhos fixados
 Os que se encontram do outro lado:
 Os reis prezados se alarmaram
 E os outros todos que olharam.
 De seda o vestido ela tinha
 (De Bagdá é que a seda vinha),
 Forrado com arminho branco,
 Pendentas a capa e o manto.
 Pelas espáduas, o cabelo
 Preso por fio de ouro belo.
 Um aro de ouro, na cabeça,
 Que envolve toda sua cabeça.

Da cor de rosa, fresca e branca,
Ela dirige-se p'ra prancha:
– Algo tenho eu para fazeres.
– Rainha, nobre entre as mulheres,
A ti, sem recusar, irei.
Mas o que queres eu não sei.
– A roupa não quero sujar:
Asno serás p'ra me levar
Todo suave pela prancha.
– Ah não! – diz ele – tu, sem mancha,
A mim tal pleito não me infundas:
Leproso sou, doente, corcunda.
– Cala! – diz ela – que te aprontes.
Temes que com teu mal me afrontes?
Não tenhas medo, não fará.
– Ah, Deus! – diz ele – o que será?
Falar-lhe nunca me inquieta!
E ele se apoia na muleta.
– Mas vai! Leproso, és um colosso!
Vira tua face e dá-me o dorso:
Eu montarei como valete.
Ele, sorrindo, se submete,
O dorso vira e ela já monta,
Rei, conde, todos dão-se conta:
As coxas na muleta aberta,
Um pé levanta, o outro acerta,
Que vai cair às vezes faz
Fingindo dor tão contumaz.
Isolda, a bela, a cavalgar,

Perna de cá, perna de lá...
 Diz um a outro: – Agora olhai,

 Vede a rainha a cavalgar
 Com o doente a coxear!
 Por pouco cai de sobre a prancha,
 Muleta sob a perna troncha!
 Vamos atrás do lazarento
 Saindo do chão lamacento!

 O rei Artur para ela avança
 E os demais, sem mais tardança.
 Logo o leproso abaixa o rosto
 E do outro lado já está posto.
 Isolda do ombro lhe escorrega (vv. 3.882-3.955).

149

Essa introdução performática, cujo dado principal é a cavalgada de Isolda, “perna de cá, perna de lá”, sobre os ombros do leproso, que é Tristão, prepara a cena espetacular do dia seguinte, que cito também extensamente:

A fala toma Artur, esperto,
 Já que de Isolda estava perto:
 – Escutai bem, Isolda bela,
 Ouvi do que se vos apela:
 Que Tristão não vos tem amor
 Nem depravado ou sem pudor,
 Afora o que ele deve dar
 Ao tio seu e à dele par.
 – Senhor – diz ela – a Deus pedi!

Santas relíquias vejo aqui.
Pois escutai como vos juro,
Aquilo que ao rei asseguro:
Se me tem Deus e Santo Hilário,
Relíquias tais e o santuário,
Todas que aqui agora estão,
Todas que pelo mundo vão,
Nunca entre as coxas me entrou homem,
Fora o leproso que mesmo ontem
Me carregou além do charco,
E meu marido: este, o rei Marco.
Os dois da minha jura excludo,
Mas todos outros nela includo;
Os dois assumo, como for,
O lazarento e meu senhor:
Tive o leproso entre estas pernas
.....
Quem quiser que inda mais eu faça,
Ora estou pronta, nesta praça (vv. 4.189-4.226).

O quanto a forma como ela jurou impactou os ouvintes fica claro quando, na sequência, o narrador se detém nos efeitos de suas palavras:

Todos que ouviram-na jurar
Não podem já mais suportar:
– Deus! – dizem uns – que jura honrada!

Como jurou dignificada!
 Jurou mais que o que lhe pediram
 E mais que os pulhas lhe exigiram!
 Jura além desta não lhe ordeno,
 Ouvistes bem, grande e pequeno:
 Não só do rei, de seu sobrinho
 Ela jurou, sem descaminho,
 Que entre suas coxas não entrou
 Que o tal leproso que a portou
 Ontem, à terça, pelo charco,
 E seu marido, este, o rei Marco.
 Maldito quem duvidar é! (vv. 4.227-4.229).

151

A forma como Béroutl trata o adultério tem desconcertado boa parte dos leitores e dos críticos pelos séculos afora.⁸ E não só porque as personagens de bom caráter favorecem os adúlteros, como tomam seu partido os santos e Deus. Isso, em especial, que Deus pudesse ter aceito o juramento ambivalente de Isolda, scandalizava já Gottfried von Strassburg, o qual, em sua tradução para o alemão, depois de narrar a cena numa forma mitigada e cortês (Isolda fala não de quem entrou entre suas coxas, mas apenas de quem a teve entre os braços), acrescentou o seguinte comentário:

Assim se fez bem manifesto
 E todo mundo achou por certo
 Que nosso glorioso Cristo
 Fácil se dobra, pelo visto:
 Ele se curva, ele se põe

Como cada qual o dispõe,
Tão curvo e tanto o que se queira,
Faz ele o que se lhe requeira;
Atende a todo coração,
Seja à verdade ou à ilusão;
É isso sério, é brincadeira?
Ele assim é, como alguém queira.⁹

152

Mais importante, contudo, é que, em Bérroul, o narrador também se põe declaradamente a favor dos protagonistas e, conduzido por ele, também o leitor.¹⁰ Os que não se cansam de denunciar a infidelidade da rainha e exigir que o rei puna os amantes são considerados *félons*, isto é, bandidos, canalhas, pulhas,¹¹ em resumo, são eles os vilões da história,¹² *não por mentirem, já que dizem a verdade, mas porque não está em causa alguma questão gnosiológica, mas ética, envolvendo a intenção de quem fala – e falam eles por inveja e maldade. É assim, dizendo meia verdade que vale verdade e meia, que se produz a concordância inesperada*, com os sentidos dependendo de quem ouve. Como ressalta Christiane Marchello-Nizia, impressiona como Isolda opta por uma verdade radical, escolhendo de fato “a impudência mais extrema: ao confessar que o leproso penetrou entre suas coxas, confessa ela, ao mesmo tempo, diante de todos, seu adultério” (MARCHELLO-NIZIA, 1987, p. 402), o que, todavia, é entendido de modo variado pelos ouvintes (incluindo o leitor). Acredito que isso ilustra bem como o romance, em sua primeira formatação, exercita uma espécie de livre experimentação de sentidos concomitantemente plurivalentes, sendo isso, ao que parece, uma fonte de prazer para os recebedores.

Com relação à matéria de Tristão não se poderia dizer que o adultério fosse um tema apenas marginal e não o que não só produz a narrativa, mas molda o gênero de discurso a ela apropriado. Em

primeiro lugar, pelo próprio fato de que não se trata mais, como na *Odisseia* ou nos romances antigos, de amor no casamento, mas sim do amor no adultério, a condição do adúltero sendo por definição ambivalente, pois não está em causa romper o casamento, mas antes conservá-lo por todos os meios, uma vez que seu rompimento implicaria na própria dissolução da narrativa. Numa das cenas mais cruas do romance, a que já aludi, Isolda é entregue a leprosos pelo rei Marco, que fora convencido por estes argumentos apresentados pelo líder daqueles, Ivan:

– Isso é o que penso,
 A ti direi, sucinto e bem.
 Vede que somos aqui cem:
 Isolda dá-nos em comum,
 Pois fim pior não há nenhum.
 Senhor, em nós há tanto ardor!
 Dama nenhuma tal vigor
 Um dia só no sexo atura!
 E a veste adere à carne impura!
 Contigo em honra ela vivia,
 Com peles, roupas, alegria:
 Bons vinhos experimentava
 Em chão de mármore andava;
 Se, pois, a dais a nós, leprosos,
 Terá só lares pavorosos,
 Nossas vasilhas usará,
 Conosco sempre dormirá.
 Senhor, sem ter finas toalhas,

Terá só restos e migalhas,
Dadas a nós, portas afora.
Pelo Senhor que no alto mora,
Quando ela vir a nossa corte,
Tudo terá que a desconforte
E quererá morrer somente.
Saberá, pois, essa serpente,
Quão mal agiu e quão malvada:
Desejará mais ser queimada! (vv. 1.190-1.216).

154 Mesmo que esse deva ser um entrecho tradicional, uma vez que é com relação a ele que Bérroul critica outros poetas, os quais afirmam que Tristão teria matado os leprosos para salvar Isolda (“Não sabem bem como é a história, / Berox a guarda em sua memória, / Muito é Tristão bravo e cortês / P’ra alguém matar desse jaez”, vv. 1.267-1.270), a ênfase que se põe no caráter sexual do castigo, já que Isolda seria tida em comum pela centena de leprosos consumidos por ardor libidinoso (Yseut nos done, s’ert comune), aponta para o absurdo de que o rei trate a esposa assim. Todavia, deve-se ter em conta como a possibilidade de que Isolda se tornasse amante da centena de leprosos remete à cena posterior da justificação, em que ela, perna de cá, perna de lá, cavalga o leproso Tristão, que ela, portanto, pode depois declarar ter tido entre as pernas, tal qual seu marido. Ora, na cena junto ao charco esse jogo de enganos já se prepara quando entra em cena o rei Marco, que, apiedado do leproso (que é Tristão), pergunta-lhe quanto tempo se encontra ele doente, recebendo como resposta:

– Senhor, três anos, no momento.
Quando mi’a vida era sadia,
Cortês amiga me atendia:

Por ela tenho eu estas chagas
 E, dos chocalhos, esta praga!
 Tenho de soá-los noite e dia,
 P'ra incomodar bem quem devia:
 A todos peço quanto for,
 Pelo amor de Deus, criador (vv. 3.760-3.768),

esclarecendo em seguida, a nova pergunta do rei, como é que a amante pôde transmitir-lhe a doença:

Bom rei, o esposo era leproso –
 Com ela unia-me eu gozoso –
 Da conjunção veio-me o mal (vv. 3.771-3.773).

Ora, considerando que o leproso/Tristão declara ainda a semelhança dessa amante com Isolda (“Mais bela que ela há só uma tal / [...] Isolda, a bela”, vv. 3.773-3.774), o que se pretende dizer é que o marido leproso seria o próprio rei Marco, já que Isolda, desde o início, é tida sexualmente em comunhão (comune) pelos dois homens envolvidos no diálogo.¹³ A isso se segue que, ao declarar Isolda, com todo despudor, que tivera entre as coxas tanto o rei, seu marido, quanto o leproso, ela como que garante que se tenha realizado o castigo que Marco, enquanto representante da justiça e da ordem, mandara impingir-lhe, dando-a aos lazarentos. Finalmente, que a justificação de Isolda se tenha realizado junto a um pântano e que a assistência se veja às voltas com enorme quantidade de lama (os três *felons*, paladinos da moral, terminando em especial emporcalhados), sugere um mundo em que práticas e palavras como que mimetizam corpos em lenta decomposição (cf. MIYASHIRO, 2005).

Enfim, é pela forma habilidosa como Béroutl sabe trabalhar os dados de uma *estoire* tradicional, provocando o leitor ao fazer deslizar os sentidos do que poderia ser tido como algum tipo de ver-

dade, que Ribémont afirma que seu *Tristan* constitui, de fato, “um conto filosófico”, de que “o coração, o núcleo ativo [...] está numa reflexão complexa sobre a falta, o pecado, o perdão e a regulação jurídica de um conflito gerado pela falta”, num tempo de passagens (RIBÉMONT, 2015, p. 26; 36).

REFERÊNCIAS

Textos

CURTIUS, Renée L. (ed.). *Le roman de Tristan en prose*. vv. 1-3. Cambridge: D. S. Brewer, 1963-1985.

VON STRASSBURG, Gottfried. *Tristan*. Herausgegeben von Karl Marold. Leipzig: Eduard Avenarius, 1906.

LACY, Norris J. (ed.). *Early French Tristan poems*. 2 v. Cambridge: D. S. Brewer, 1998.

156

LÖSETH, E. *Analyse critique du Roman de Tristan en prose française*. Paris: Émile Bouillon, 1890.

MENART, Philippe *et al.* (ed.). *Le roman de Tristan en prose*. vv. 1-9. Genève: Droz, 1987-1997.

MURET, Ernest (ed.). *Le Roman de Tristan par Bérout et un anonyme: poème du XII^e siècle*. Paris: Firmin Didot, 1903.

SHORT, Ian. Un nouveau fragment du Tristan de Thomas. *Romania*, v. 113, n. 451-2, p. 289-319, 1992.

Estudos

ADAMS, Tracy. Love and charisma in the *Tristan et Iseut* of Bérout. *Philological Quartely*, v. 82, n. 1, p. 1-23, 2003.

BIK, Elisabeth J. Les interventions d’auteur dans le *Tristan* de Bérout. *Neophilologus*, v. 52, p. 31-42, 1972.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora UnB, 2005.

CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa*. São Paulo: Jozon, s/d.

- GIRARD, Robin William. Simulation and dissimulation in the *Folie Tristan* d'Oxford. *Neophilologus*, v. 99, p. 539-552, 2015.
- HUCHET, Jean-Charles. Les masques du clerc (Le *Tristan* de Béroul). *Médiévales*, n. 5, p. 96-116, 1983.
- LACY, Norris J. Irony and distance in Béroul *Tristan*. *The French Review*, v. 45, n. 3, p. 21-29, 1971.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane. De l'art de parjurer: les 'sements ambigus' dans le premiers romans français. *Argumentation*, v. 1, p. 397-405, 1987.
- MIYASHIRO, Adam. Disease and deceit in Béroul's *Roman de Tristan*. *Neophilologus*, v. 89, p. 509-525, 2005.
- NOBLE, Peter. Beroul's 'somewhat softened feminine view'? *Modern Language Review*, v. 75, n. 4, p. 746-752, 1980.
- NOSRAT, Shahla. *Origines indo-européennes des deux romans médiévaux: Tristan et Iseut et Wîs et Râmîn*. Strasbourg: Université de Strasbourg, 2012. (tese)
- PAYEN, Jean Charles. Le peuple dans les romans français de "Tristan": la "povre gent" chez Béroul, sa fonction narrative et son statut idéologique. *Cahiers de civilisation médiévale*, n. 91, p. 187-198, 1980.
- RIBARD, Jacques. Pour une interprétation théologique du *Tristan* de Béroul. *Cahiers de civilisation médiévale*, n. 110-111, p. 235-242, 1985.
- RIBÉMONT, Bernard. Le *Tristan* de Béroul entre procédure et chevalerie. *Studia romanica Posnaniensia*, v. 42/3, p. 17-38, 2015.
- SARGENT-BAUR, Barbara Nelson. La dimension morale dans le *Roman de Tristan* de Béroul. *Cahiers de civilisation médiévale*, v. 31, p. 49-56, 1988.
- SELDEN, Daniel L. Genre of genre. In: TATUM, James (ed.). *The search for the ancient novel*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University, 1994. p. 39-64.

NOTAS

¹ Este texto, mais orientado no sentido de explorar um dos aspectos que considero destacável no *Tristan* de Béroul, compartilha informações, argumentos e passagens com a introdução, de ordem mais geral, que escrevi para minha tradução completa do poema, a ser publicada pela Editora 34, de São Paulo.

² Texto publicado apenas em 1992, que registra o que se acredita ser uma das partes não conservadas do poema de Thomas, envolvendo a travessia marítima de Tristão e Isolda, a chegada à Cornualha, o casamento com Marco e a trama da primeira noite, em que a ama Brengain entra no leito do rei no lugar de sua senhora, para que o noivo não perceba que a recém-casada não era virgem (cf. SHORT, 1992).

³ Os textos franceses se encontram editados em LACY, 1998. Do poema de Gottfried, há a edição de Marold (VON STRASSBURG, 1906).

⁴ Um apanhado analítico de uma parte dos manuscritos é feito por Löseth, 1890. A primeira edição começou a ser feita apenas a partir de 1987. Inicialmente Curtius publicou três volumes (CURTIUS, 1963-1985); em seguida, Menart e seus colaboradores publicaram outros nove volumes (MENART, 1987-1997). Mesmo abrangendo já 12 volumes densos, a obra não se encontra totalmente editada, Richard Trachsler preparando sua continuação.

⁵ A tradução de trechos do *Tristan* de Béroul é de minha autoria, sendo tomada de tradução completa do poema por mim realizada, cuja publicação, pela Editora 34, se encontra em andamento.

158

⁶ Cf. G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, livro publicado em Toulouse, em 1982, *apud* Selden, 1994, p. 49. Tratei disso em BRANDÃO, 2005, p. 207-209.

⁷ Cf. ADAMS, 2003, p. 3-5, em especial a sentença de Graciano (que cita Sêneca): “um homem sábio jura amar sua esposa não com afeição, mas com bom senso”.

⁸ A esse propósito, veja-se a leitura talvez um tanto radical, mas nem por isso despropositada, de Sargent-Baur, que nega que haja qualquer intento, no poema, de transmitir algum tipo de mensagem moral: “No longo fragmento que nos chegou, vemos amantes que cometem o adultério tão frequentemente quanto possível, que mentem regularmente e com virtuosismo, que fazem pouco das normas sociais, que são movidos pela sede de vingança, que se alegram ao ver alguns de seus adversários caírem num lamaçal e ao saber que outros foram decapitados, que se mostram prontos a explorar até um eremita inofensivo e ingênuo, que colaboram para enganar Deus tanto quanto os homens. [...] Béroul jamais lhes atribui arrependimento verdadeiro, muito menos um sentimento de pecado. A consciência de ambos está tranquila. [...] Segundo ele [Tristão], sua falta não é de ordem moral, mas social...” (SARGENT-BAUR, 1988, p. 54-55).

⁹ Gottfried von Strassburg, *Tristan*, vv. 15.737-15.748, edição de Marold (comentários em Frappier, *Structure et sens du Tristan*, p. 453): “dâ wart

wol goffenbaeret / und al der werlt bewaeret, / daz der vil tugenthafte Krist / wintschaffen also en ermel ist: / er füeget unde suochet an, / dâ manz an in gesuochen kan, / also gefüege und also wol, / als er von allem rehte sol. / erst allen herzen bereit / ze durnehte und ze trüegeheit. / ist ez ernst, ist es spil, / er ist ie, swie sô man wil”.

¹⁰ Sobre as intervenções do narrador, ver BIK, 1972, p. 36-40: as intervenções de Béroul expressam indignação, satisfação, piedade, prazer maligno de ver sofrer uma personagem antipática e “guiam as emoções de seu público, particularmente no que concerne à atitude deste com relação às personagens simpáticas da narrativa e para criar uma certa tensão, isto é, ele quer provocar *temor*”, admitindo-se, contudo, que há também intervenções jocosas, como esta, sobre os *félons* que caem na lama: “Só com martírio e muita dor / Sair puderam, com horror, / Do lamaçal. E qual seu ganho? / É precisarem de um bom banho!” (vv. 3.859-3.862). Sobre o público de Béroul, cf. NOBLE, 1980, p. 751-752. Para uma interpretação teológica, que, em parte, mitiga o incômodo do adultério, cf. RIBARD, 1985. Finalmente, uma leitura refinada da questão encontra-se em LACY, 1971, p. 22, em que o autor declara: “Béroul conduz-nos a ver o casal com um grau de despreendimento que torna a condenação ou aprovação irrelevante”, obtendo esse efeito justamente pelo uso de ironia e ambiguidade (assim, a propósito da descoberta, pelo rei, dos amantes que dormem na floresta, separados pela espada de Tristão, ele comenta, p. 24: “a cena inteira é construída ironicamente, mesmo sem considerar o que um crítico freudiano poderia ter como a última das ironias – o uso de uma espada nua para indicar a inocência” do par adúltero).

¹¹ MURET, 1903, p. 183, dá para o termo *felon* os sentidos de ‘pérfido’, ‘perverso’, ‘furioso’, ‘cruel’.

¹² Sobre os sentidos de *vilain* no poema, ver PAYEN, 1980: o termo já é usado tanto para designar o morador de uma vila, o povo, quanto no sentido pejorativo de malvado, bandido.

¹³ Cf. o sentido de *comune*, ‘communauté’ (comunidade, comunhão) e ‘relations sexuelles’ (cf. 1906, p. 161).

Romances em guerra: uma leitura de narrativas sobre a primeira guerra mundial

Leonardo Francisco Soares

Começo esta reflexão com duas citações. A primeira é do crítico francês Antoine Compagnon, que, em 2014, organizou uma antologia de escritores e escritos diversos em torno da Primeira Guerra Mundial,¹ em lembrança do centenário da mesma:

Toute écriture de la guerre, y compris la composition d'une anthologie, passe par une descente aux enfers, impose une épreuve expiatoire, entraîne la rencontre de nos fantômes, et l'on ne revient pas indemne d'une telle expédition. Parce que nous, hommes et femmes de ce début du XXI^e siècle, avons longtemps nié la guerre, elle qui était la compagne infailible de nos parents, de nos ancêtres depuis des générations ou même depuis toujours, sa représentation, fût-ce dans les livres, reste affreusement poignante. Notre chance a été de ne pas la fréquenter, de n'avoir pas eu à lui payer tribut, et c'est pourquoi nous nous retrouvons si démunis devant sa monstruosité. Il serait bien sûr indécent de comparer l'expérience du lecteur à celle du combattant, mais je voudrais que celle-là ait tout de même quelque chose d'approchant de celle-ci, que la lecture provoque une commotion, un sursaut d'anxiété, du dégoût et de la haine (COMPAGNON, 2014, p. 4).²

A segunda citação é retirada do livro *A guerra não tem nome de mulher*, de Svetlana Aleksievitch, que começou a ser escrito entre 1978 e 1985, sendo retomado no período de 2002 a 2004, e publicado no Brasil³ em 2016:

Para nós, tudo começava naquele mundo distante e misterioso. Em nossa família, meu avô ucraniano, pai da minha mãe, mor-

reu no front, foi enterrado em algum lugar em terras húngaras; minha avó bielorrussa, mãe do meu pai, morreu de tifo entre os *partisans*; de seus três filhos, dois serviram no Exército e desapareceram nos primeiros meses da guerra, só um voltou. Meu pai. Onze parentes distantes, junto com os filhos, foram queimados vivos pelos alemães — uns em sua casa, outros na igreja da vila. Em todas as famílias acontecia o mesmo. Em todas. Os meninos das aldeias ainda por muito tempo brincaram de “alemães” e “russos”. [...]. Não sabíamos como era o mundo sem guerra, o mundo da guerra era o único que conhecíamos, e as pessoas da guerra eram as únicas que conhecíamos. Até agora não conheço outro mundo, outras pessoas. Por acaso existiram em algum momento? (ALEKSIÉVITCH, 2016. p. 10).

A tarefa de se escrever sobre a guerra é definida por Antoine Compagnon como sendo da ordem de uma prova expiatória, de uma descida ao inferno, ao mesmo tempo em que o pesquisador destaca o distanciamento entre os homens e mulheres do século XXI – no caso, em especial os franceses – em relação à vivência da guerra. O autor coloca ainda uma questão importante que é a da relação/fricção do exercício da leitura do texto sobre a guerra com o exercício do combate no campo de batalha. O fragmento de Svetlana Aleksievitch, por sua vez, aponta para a presença recorrente da experiência da guerra, vivida de modo intenso e intrínseco pelos povos da Europa Centro-Oriental, e ainda bastante nítida em suas memórias. O que seria desconhecer um mundo sem guerra, ter sempre a sua companhia como lembrança e presença?

Se, por um lado, tais perspectivas marcam uma distância entre mim e essas memórias e experiências do mundo da guerra, elas não deixam de aduzir a importância de se refletir – de qualquer lugar em que se esteja – sobre o binômio “Guerra e Representação”. É exatamente esse o título de um importante artigo de Fredrich Jameson (2009, p. 1.532-1.547), publicado no periódico *PMLA* da *Modern Language Association of America*. Em seu texto, que

abre o volume dedicado ao tema da guerra, Jameson parte do pressuposto de que a guerra, no âmbito da representação, instalaria o paradigma do dilema nominalista: “the abstraction from totality or the here and now of sensory immediacy and confusion” (JAMESON, 2009, p. 1.532).⁴ O crítico literário e teórico norte-americano toma, de início, “assim como todo mundo”,⁵ Tolstói e Stendhal como exemplares para se pensar a representação da experiência do campo de batalha na forma do romance. Em ambos os romancistas, a estética já seria da ordem do *estranhamento* – tal como o conceito foi cunhado pelos formalistas –, de maneira que um estereótipo é desmontado e trazido ao texto “in all its nameless freshness and horror”.⁶ (Ibid., p. 1.533). Por outro lado, Jameson salienta a persistência de algum “ clichê ” (padrão) do que seria a guerra e, por conseguinte, a existência de representações da guerra que se contentam em confirmar o estereótipo. Daí aquela sensação que muitas vezes se tem de que romances de guerra (e também filmes de guerra) são praticamente os mesmos e reservam poucas surpresas para o leitor (espectador), mesmo que as situações representadas possam variar. Na prática, ainda nas palavras de Fredrich Jameson, poder-se-ia enumerar sete ou oito situações, que esgotam mais ou menos o gênero:

As for the narrative variants, which seem to me to hold for film as much as for the novel, I enumerate eight of them: (1) the existential experience of war, (2) the collective experience of war, (3) leaders, officers, and the institution of the army, (4) technology, (5) the enemy landscape, (6) atrocities, (7) attack on the homeland, and (8) foreign occupation (Ibid., p.1.533).⁷

Depois de explorar e desenvolver essas variantes e situações narrativas, Jameson aponta dois polos de uma dialética da guerra, que ditam dilemas da representação: a abstração versus os dados dos sentidos. A título de conclusão, o pesquisador afirma que a guerra é uma, dentre as realidades coletivas, que ultrapassa a

representação tanto quanto a sua conceituação.

Aquém e além dessa problemática, poucos assuntos são tão frequentes, ao menos na literatura ocidental. Da *Iliada* (de Homero?, século VI a. C.?) ao *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzee (2007) – para se tomar, aqui, marcos, relativamente arbitrários –, a literatura, em especial na forma do romance, incessantemente investe no tema da guerra com ambições narrativas diversas, que vão do mais convencional à sofisticada experimentação. No entanto, conforme o título deste estudo já prenuncia, a minha proposta é menos ambiciosa. Embora, de certo modo, aproxime-se dos propósitos do artigo de Fredrich Jameson, o presente estudo tem o objetivo de fazer uma primeira leitura de alguns romances sobre a Primeira Guerra Mundial, escritos por “escritores-soldados”, que estiveram no campo de batalha e escreveram ao calor da hora. Tomo, portanto, como objeto de análise quatro romances, os quais passo a apresentar, de maneira sintética.

O primeiro é *Tempestades de aço*, do alemão Ernst Jünger (1895-1998), publicado em 1920, e traduzido para o português em 2013.⁸ Jünger lutou na Primeira Guerra Mundial, alistou-se como voluntário, foi ferido diversas vezes e ao final, em 1918, foi condecorado “*pour le mérite*”. Mesma condecoração recebida pelo narrador nas últimas linhas do romance (JÜNGER, 2013, p. 347). O segundo romance é *Memórias de um oficial de infantaria*, do inglês Siegfried Sassoon (1886-1967), publicado em 1930. A edição brasileira é de 2014.⁹ O autor alistou-se voluntariamente em agosto de 1914, logo após a declaração de guerra à Alemanha, e chegou às trincheiras da França no final de 1915. Foi duas vezes ferido em combate e condecorado. O próximo é *Um ano sobre o altiplano*, de 1938, do italiano Emilio Lussu (1890- 1975), também traduzido e publicado em 2014.¹⁰ O autor alistou-se em 1914, antes mesmo do ingresso da Itália na Primeira Guerra Mundial. Como oficial do exército italiano, participou das batalhas nas montanhas em torno

do Asiago, contra o exército austro-húngaro. Lutou até 1918 e foi diversas vezes condecorado por valor militar. Por fim, *Soldados rasos*, do australiano, de formação inglesa, Frederic Manning (1882-1935), publicado em 1929 e traduzido para o português em 2015.¹¹ O autor também se alistou em 1914 no 7º Batalhão Real de Infantaria Leve de Shropshire. Sua unidade participou de ações em Somme e no Ancre em 1916. Deixou o oficialato em fevereiro de 1918. A apresentação dos romances acompanhada dessas breves notas sobre a experiência dos autores na Grande Guerra já prenuncia um dos pontos de destaque desta leitura que é certo caráter autobiográfico dos textos; tal ponto será retomado mais à frente.

164

A seleção deste *corpus* guarda uma dimensão arbitrária e igualmente necessária. Se, por um lado, outras narrativas poderiam fazer parte deste trabalho, por outro, o recorte apresenta uma série de orientações – temporal, espacial, temática e de leitura– que tornou possível a sua configuração. Obviamente, o critério inicial foi o de serem romances sobre a Primeira Guerra Mundial. O segundo, o fato de os autores terem lutado na Guerra, podendo ser definidos como Escritores-soldados [narradores/romancistas-soldados], que partem de suas experiências na guerra e do alto grau de implicação em relação à mesma – o que confere ao acontecimento histórico a qualidade de acontecimento interior, para dizer com Starobinski (*apud* MOURA, 2016, p. 17-18)¹² – para construir suas narrativas. É importante salientar que essa figura do escritor-soldado dará lugar, a partir da Segunda Guerra Mundial, ao escritor exilado, ao escritor-resistente, algo impensado na literatura de guerra produzida entre 1914 e 1939. Por fim, como último critério de seleção, o fato de terem sido traduzidos e publicados no Brasil às vésperas e no entorno da comemoração do centenário da Grande Guerra.

Em tempo, chama a atenção, nas efemérides da Grande Guerra no Brasil, a ausência de novas edições e/ou traduções de dois romances bastante populares ainda hoje, quando se trata de pensar

a representação da guerra na literatura: *Nada de novo no front*, de Erich Maria Remarque (1929), e *Adeus às armas*, de Ernest Hemingway (1929). O primeiro⁴³ é o relato de um soldado raso alemão, Paul Bäumer, que vivenciou o cotidiano da Primeira Guerra Mundial. O livro desmistifica a experiência dos soldados na guerra e questiona até que ponto o Estado-Nação poderia dispor da vida de seus cidadãos “a fim de colocar em prática decisões elaboradas por lideranças políticas no conforto de seus gabinetes” (GONÇALVES, 2015, p. 33). Publicado no mesmo ano, o livro de Hemingway também tem um tom confessional e traz como protagonista do conflito, um combatente norte-americano, Henry – que guarda bastantes semelhanças com o autor e sua experiência na Grande Guerra –, que se aliou espontaneamente às forças italianas, atuando como motorista de ambulância. A popularidade dos dois romances pode ser sentida pela rapidez com que as duas tramas chegaram a Hollywood e o sucesso dessas adaptações junto à crítica e ao grande público. *Nada de novo no front* chegaria às telas em 1930, dirigido por Lewis Milestone – russo de nascimento –, sendo o terceiro ganhador do Oscar de Melhor Filme – o prêmio da Academia de Ciências e Artes de Hollywood fora instituído três anos antes – e é, até hoje, considerado um dos grandes libelos antibelicistas do cinema (NORMAN, 1992). *Adeus às armas* foi adaptado em 1932, sob a direção do especialista em melodramas Frank Borzage e tendo no elenco as estrelas Gary Cooper e Helen Hayes, nos papéis principais – venceu dois prêmios da Academia, melhor fotografia e melhor som, sendo indicado ainda a melhor filme e melhor direção de arte. Assim como os quatro escritores-soldados que compõem o *corpus* desta leitura, Ernest Hemingway e Erich Maria Remarque participaram ativamente da Grande Guerra de 1914, o primeiro atuando junto à Cruz Vermelha, e o segundo, no front de batalhas (GILBERT, 2017, p. 583; 707), porém, acredito que a trajetória ficcional posterior dos dois autores fez com que os dois livros se descolassem da experiência imediata de Hemingway e Remarque e

entrassem para certo cânone literário ampliado, independentemente de suas inserções na chamada literatura de guerra.¹⁴

Acontecimento chave para se definir a mentalidade do século XX, a Grande Guerra¹⁵ não só alterou as configurações e contornos do mapa da Europa, como também modificou as noções de guerra e de literatura de guerra, ao introduzir temas e problematizações novos para a cultura ocidental e, portanto, constituindo-se como um imenso choque intelectual, cultural e social. Começou às onze e quinze da manhã do dia 28 de junho de 1914, em Sarajevo, com o assassinato do arquiduque Franz Ferdinand; e terminou oficialmente quase cinco anos depois, dentro de um vagão-restaurante na floresta de Compiègne, na França, onde os alemães assinaram o armistício. Porém, o impacto da mesma é duradouro. Era a Primeira Guerra Mundial, que se proclamava “a guerra para acabar com todas as guerras”, mas terminou por engendrar um século de conflitos, quentes e/ou frios, em escala global. Também foi nesse confronto que se iniciaram os massacres tecnológicos sem precedentes: artilharia militar, tanques, bombas de gás, submarinos e outras formas de armamento então inéditas. Há uma estimativa de 14 milhões de mortes militares e civis dentro desses quatro anos:

166

Morreram mais de 9 milhões de soldados da Infantaria, da Marinha e da Força Aérea. Calcula-se que morreram também 5 milhões de civis, em consequência da ocupação, de bombardeios, fome e doenças. O assassinato em massa de armênios em 1915 e a epidemia de gripe que teve início enquanto ainda decorria a guerra foram dois fatores que provocaram enorme destruição. A emigração de sérvios em finais de 1915 constituiu outro episódio cruel em que civis pereceram em grande número, assim como o bloqueio naval aliado à Alemanha, que teve como resultado a morte de mais de 750 civis alemães (GILBERT, 2017, p. 11).

Um dos pontos bastante enfatizados pelos pesquisadores é que essa Guerra ou, digamos, essa forma de guerrear, ao contrário

das anteriores, foi desprovida de qualquer heroísmo, na qual os combatentes se escondiam em trincheiras como animais em tocas enquanto eram bombardeados por projéteis tecnicamente cada vez mais sofisticados. Tal situação é confirmada de modo enfático nos romances analisados; como exemplo cito:

Por fim, desaparecemos em uma das valas para deslocamento que se dirigiam ao front como cobras brancas através da noite [...] e me sentia como se estivesse levando essa vida de toupeira já havia meses. [...] confusão das valas [...] A sobrecarga incessante a que a tropa era submetida também se justificava pelo fato de a guerra de trincheiras, na qual era necessário reinventar a utilização das próprias forças, ainda ser algo muito novo e sem precedentes, até para os líderes (JÜNGER, 2013, p. 12; 15; 17).

[...] aquela horrível pedreira cársica, esquelética, sem um fio de vegetação e sem uma gota de água, toda igual, sempre igual, privada de defesas naturais, com apenas alguns buracos, compostos por minérios que, por força magnética, atraíam o ferro e, por consequência, os tiros e a artilharia de grosso calibre que nos precipitava nas profundezas todos na mesma confusão, misturados, homens, mulas, vivos e mortos. [...] eternas paredes das trincheiras e das cercas de arame farpado... numa promiscuidade feroz, feita de contínuos assaltos à baioneta, ou à base de granadas e tiros de fuzil disparados contra as torres de vigia [...] (LUSSU, 2014, p. 27-28).

Além disso, em todos os quatro romances, o entusiasmo inicial, que leva as personagens principais de cada uma das narrativas a se alistarem voluntariamente, dará lugar à amargura e ao desespero, ao se chocarem com a matança em escala industrial nas trincheiras. Cito a seguinte passagem do romance *Soldados rasos*, de Frederic Manning:

[...] mas ele viu em seu caminho um homem ser baleado com um único tiro e ser deixado para trás, o rosto para baixo, morto; e viu outro transformado em farrapos sangrentos por alguma

besta invisível. Essas experiências não têm nada de ilusórias: são fatos reais. A morte, obviamente, assim como a castidade, não admite níveis. Um homem está morto ou não está, e um homem ou é morto por um meio ou por outro; mas é infinitamente mais horrível e revoltante encontrar um homem despedaçado e eviscerado do que vê-lo baleado. E alguém observa tais coisas e indiretamente sofre com a inalienável simpatia de um homem a outro. Esquece aquilo rapidamente. Evita pensar no fato, assim como olhar. Tranquiliza-se após o primeiro grito desesperado: “Sou eu!” (MANNING, 2015, p. 49).

168 Nesse sentido, a expressão “corajosos voluntários da guerra” será utilizada de modo bastante irônico e cruel ao longo da ação narrada. Em *Memórias de um oficial de infantaria*, por exemplo, tem-se o percurso do narrador: de pequeno aristocrata rural voluntário no exército, bem-intencionado e desinformado, a pacifista desertor. O entusiasmo inicial da personagem nos leva a pensar no Fabrice Del Dongo, protagonista de *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, que, em um impulso inocente – nutria grande admiração por Napoleão Bonaparte –, voluntariou-se a lutar junto ao exército napoleônico e debutar na famosa Batalha de Waterloo (STENDHAL, 2012).

Desde o começo da guerra, em 1914, a meados dos anos 30, assistiu-se a um crescimento cada vez maior de romances que tratavam do tema bélico. Basta uma vista d’olhos pelos vencedores do Prêmio Goncourt do período, para que essa afirmação se evidencie: 1914 - Adrien Bertrand, com a obra *l’Appel du Sol*; 1915 - René Benjamin, com a obra *Gaspard*; 1916 - Henri Barbusse, com a obra *Le Feu*; 1917 - Henri Malherbe, com a obra *La Flamme au poing*; 1918 - Georges Duhamel, com a obra *Civilisation*; 1932 - Guy Mazeline, com a obra *Les Loups* [venceu *Viagem ao fim da noite*, de Céline]; 1933 - André Malraux, com a obra *La Condition humaine*; 1934 - Roger Verceel, com a obra *Capitaine Conan*; 1937 - Charles Plisnier, com a obra *Faux Passeports*.

Em alguns de seus ensaios, Walter Benjamin faz referência a essa “enxurrada” de livros sobre a guerra que inundou as prateleiras após ao evento de 1914-1918. Ao falar do empobrecimento da experiência no mundo capitalista moderno, o pensador traz a imagem dos combatentes da Primeira Guerra Mundial, que voltavam silenciosos do campo de batalha; “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994a, p. 115). A colocação presente no ensaio “Experiência e pobreza”, publicado pela primeira vez no jornal *Die Welt im Wort* (Praga), em 7 de setembro de 1933, seria retomada três anos depois, no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, escrito sob encomenda do periódico alemão *Orient und Okzident*. Nesse último, lê-se:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Id., 1994b, p. 198).

Repetição em diferença, muitas vezes lida ao pé da letra por leitores menos atentos e/ou cuidadosos, a reflexão de Walter Benjamin indica a necessidade de se reconstruir a *experiência* (*Erfahrung*) no mundo da técnica – inclusive das guerras tecnológicas – para além do seu uso redutor (*erlebnis*), da ordem da vivência, característica do indivíduo solitário (GAGNEBIN, 1994, p. 9). Ao mesmo tempo em que a Primeira Guerra Mundial produziu um número sem precedentes de romances de guerra, realizados por escritores

de países de todos os lados do conflito, percebe-se uma dificuldade em encontrar uma dicção que permita em especial compartilhar as críticas abertas ao dogma nacionalista e à incompetência militar, as críticas à guerra em si. Com bem observa Elcio Cornelsen, em comentário dessas passagens de Benjamin, “[n]ão se trata, pois, do silenciamento completo diante da perplexidade de um evento transbordante como uma guerra, mas sim da impossibilidade de que o próprio evento gere algo digno de ser transmissível” (CORNELSEN, 2010, p. 30). Além disso, a possibilidade de transmissão, de intercâmbio, de partilha da *experiência* estaria atrelada à descoberta de uma nova forma de narratividade.

170 Mas como definir um romance de guerra? A noção não é corrente.¹⁶ É difícil encontrá-la em manuais de teoria da narrativa. Na maioria das vezes, a ideia de romance de guerra aparece atrelada à noção de romance histórico, com suas origens remontando, na tradição ocidental, à poesia épica greco-romana, *Iliada* e *Eneida*; à tragédia clássica, pode-se citar: *As troianas*, de Eurípedes, *Os persas*, de Ésquilo.¹⁷ Há ainda o relato de Tucídides sobre a Guerra do Peloponeso (431–404 a. C.). Posteriormente, a tragédia shakespeariana, *Henrique V*, por exemplo;¹⁸ ou mesmo o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, ou ainda: as imagens do Inferno em Dante Alighieri na *Divina Comédia* ou no *Paraíso perdido*, de John Milton, já no século XVII, fornecem, cada um à sua maneira, elementos para a constituição de um repertório de imagético recorrente nas narrativas de guerra. Tais obras desenhariam uma espécie de pré-história do conceito de narrativa de guerra.

Porém, a importância da Guerra como situação temática vai ganhar corpo e ser das mais significativas no romance do século XIX. A título de exemplo, lembro aqui do estudo “Batalhas”, de Antonio Candido (2010, p. 71-79), que analisa a elaboração ficcional de casos reais de combates – no caso, a Batalha de Waterloo – em *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, e *A cartuxa*

de Parma, de Stendhal. Ao tratar a confluência da história com a literatura, o crítico envereda pela análise das imagens da batalha de 1815 encenada nos três romances, o que denota a pregnância do tema no referido século.

O fato é que a noção de “romance de guerra”, “poesia de guerra” e “filme de guerra” configura-se como um autêntico gênero, apenas, na primeira metade do século XX. Como o seu próprio nome expõe, esse gênero “de guerra” apresenta o estigma do referencial imediatamente dado, sendo muitas vezes caracterizado em oposição às vanguardas, à arte experimental. A ideia é a de que essa literatura de guerra, num sentido amplo, esteve mais ou menos prescrita para a expressão convencional. Evelyn Cobley (1993) irá afirmar, por exemplo, que as propriedades formais dos romances que tratam da Primeira Guerra Mundial derivam de suposições ideológicas conservadoras que contradizem a crítica abertamente radical dos autores em relação à guerra e aos valores culturais que a sustentaram. O posicionamento de Evelyn Cobley confirma o que parece ser ponto pacífico para certos pesquisadores, o fato de a chamada literatura de guerra questionar a definição de arte gradualmente forjada na tradição da modernidade.

Tais perspectivas não deixam de denunciar uma visão da teoria literária ao longo do século XX que aponta para o caráter negativo dessa literatura de circunstância, como se a referência forte a algo que lhe fosse externo traísse a natureza autêntica da obra literária, cujo valor deve ser medido pela própria imanência.¹⁹

Por outro lado, na esteira dos estudos de literatura e guerra de Murilo Marcondes de Moura (2016), mais do que a situação temática, eu proporia um deslocamento dessa abordagem para a valorização da circunstância concreta, o que contribui para contornar/matizar essa visão tão negativa da literatura de guerra. Nas palavras do autor:

A guerra moderna não é propriamente um tema literário, é antes uma circunstância histórica, em que os poetas foram constran-

gidos a atuar. Nesse confronto com o acontecimento histórico imediato, é muito provável que inúmeros poetas, nacionais e internacionais, entre 1914-1945, tenham se voltado para a tradição, interrogando como os poetas antepassados reagiram às guerras de seu tempo, em busca de repertório de imagens e de atitudes que pudessem talvez atualizar. Mas a própria expressão consagrada 'guerra moderna' já indica a sobreposição de um particularíssimo momento histórico a um horizonte temático, mais vago e universalizante (MOURA, 2016, p. 10).

Transferindo-se a ênfase dada à poesia, que é o objeto de inquirição de Murilo Marcondes de Moura, para o Romance de circunstância, e também ampliando a aplicação da noção de *Gelegenheitsgedichte* (poesia de circunstância) de Goethe,²⁰ pode-se dizer aqui, em especial, tratando-se dos quatro romances apresentados neste estudo, que a realidade deve oferecer-lhes a ocasião e a matéria, o motivo, o ponto de partida, o núcleo propriamente dito; mas será tarefa dos escritores construírem, a partir disso, um todo em forma de linguagem que bordeje o indizível

172

Antoine Compagnon (2014, p. 46), por sua vez, no prefácio da coletânea *La Grande Guerre des écrivains*, aludida no início desta reflexão, postula que a literatura de guerra, em vários aspectos literatura convencional e de circunstância, tendo se aproximado mais da ordem [tradição] do que da aventura [invenção],²¹ não deixou, mesmo assim, de transformar radicalmente o movimento literário, em seus temas e em suas em formas. *Viagem ao fim da noite*, de Louis Ferdinand Céline, publicado em 1932, no contexto conturbado da França do entre-guerras, é um bom exemplo dessa capacidade renovadora dessa literatura. Para além da temática da narrativa, a guerra e a violência se deixam vislumbrar no âmbito da linguagem do romance.

Além disso, como já renunciado mais acima, a Primeira Guerra Mundial impôs transformações radicais na ideologia e na forma da própria guerra. Não mais o épico combate corpo-a-corpo nos campos

de batalha, mas a guerra moderna, tecnológica, desnaturalizada pelo dinheiro, pelo comércio e pela indústria (pólvora, metralhadoras, tanques, aeronaves, veículos aéreos não tripuláveis, etc.). Em *O mundo sitiado*, Murilo Marcondes de Moura faz a seguinte afirmação, que resume bem este apontamento:

O fato é que a expansão épica nada tem a ver com a guerra moderna, apesar de exceções muito pontuais (em parte, a batalha de Stalingrado, por exemplo) e o canto a ela vinculado não parece acusar nenhum pertencimento coletivo do sujeito, antes este experimenta horror, desnorтеio, derrisão, compaixão, indignação, o que condiz com uma poesia de natureza mais subjetiva (MOURA, 2016, p. 19-20).

A ausência do *ethos* heroico, do caráter épico, leva-me de volta aos romances *Tempestades de aço*, *Memórias de um oficial de infantaria*, *Um ano sobre o altiplano* e *Soldados rasos*. Nos quatro relatos, tem-se a matéria literária trabalhada de maneira próxima à estruturação escrita do gênero diário. Os acontecimentos organizam-se de forma análoga àquela da produção diarística. Nesse sentido, serão frequentes as referências a datas e lugares específicos. Em dado momento do romance de Ernst Jünger, por exemplo, o narrador escreve: “Registrei em meu diário, conforme continuaria fazendo mais tarde em tais dias, os horários que o bombardeio amenizava ou recrudescia” (JÜNGER, 2013, p. 33). Ou ainda a advertência no breve prefácio do romance de Emilio Lussu:

O leitor não encontrará neste livro nem romance nem histórias. São só recordações pessoais reordenadas da melhor forma possível e limitadas a um ano, dos quatro durante os quais tomei parte da guerra. Não relatei senão o que vi e me chocou de maneira especial. Não fiz nenhum apelo à fantasia, mas à memória e os meus companheiros de armas, apesar de alguns nomes disfarçados, reconhecerão facilmente homens e fatos. [...] reevoquei a guerra como realmente a vivemos, com as ideias e os sentimentos daquela época (LUSSU, 2014, p. 18).

Nesse sentido, prevalece, com exceção do romance de Frederic Manning, o artifício de uma mesma voz e de uma mesma perspectiva narrativa, ou seja, o uso da primeira pessoa do singular – que, no caso de Jünger, muitas vezes se desloca para um nós –,²² com o narrador acompanhando os acontecimentos de perto. Há um belo trecho de *Memórias de um oficial de infantaria* que aponta para esse recorte mais subjetivo da experiência da guerra:

Também me lembro de uma tarde em que fui tomar um banho quente na fábrica de juta. A água era despejada num tonel de tingimento. Essa lembrança de ter tomado um banho pode não interessar a ninguém, mas foi um bom banho e é minha própria história que estou tentando contar, e é como tal que ela deve ser recebida; aqueles que têm a expectativa de uma universalização da Grande Guerra devem procurar isso em outra parte (SASSOON, 2014, p. 29).

174

Além disso, é construída uma identificação entre autor e narrador – ou o protagonista, Bourne, no caso de *Soldados rasos*, de Frederic Manning –, seja na utilização de prefácios ou na referência a acontecimentos e datas específicas no próprio corpo dos textos. O narrador de *Tempestades de aço* afirma em certo trecho: “No dia 29 de março, passei ali, até bem feliz, o meu vigésimo aniversário” (JÜNGER, 2013, p. 24), sendo que o autor nasceu em 29 de março de 1895. Além disso, conforme já salientado no início deste estudo, ao final do romance, esse narrador é condecorado com a mesma marca de distinção que o autor: “Sua majestade, o imperador, conferiu a *Ordre pour le Mérite* ao senhor. Felicito-o em nome de toda a divisão” (Ibid., p. 347). Já no romance de Siegfried Sassoon, o narrador-personagem, George Sherston, apresenta-se como um alter ego do autor. Inclusive, uma carta escrita por Sassoon, em julho de 1917, denunciando o prolongamento da guerra, é reproduzida no livro, assim como as ameaças da corte marcial sofridas pelo autor, os episódios de

sua participação na Batalha de Somme, em 1916, os ferimentos e a condecoração com a Cruz Militar.

Também as palavras contidas no prefácio do romance de Frederic Manning – “os eventos descritos aqui realmente aconteceram; mas os personagens são fictícios” (MANNING, 2015, p. 29) – resumem de modo exemplar o tipo de pacto ficcional proposto aos leitores por essas narrativas. Quando lançam mão da forma romance – o caráter ficcional dos textos também é evidenciado nos prefácios, nas apresentações e notas –, os quatro autores instauraram uma espécie suspensão da comprovação histórica dos fatos narrados, ao mesmo tempo em que, no âmbito do ficcional, conforme brevemente demonstrado aqui, são deixados rastros de um outro pacto, referencial, da ordem do biográfico e do autobiográfico. Assim, é pela via desse duplo movimento narrativo e do, conseqüente, tensionamento entre história e ficção, que o leitor é convidado a ler essas narrativas, compartilhando desse pacto ambivalente.

Por fim, encaminho-me agora para alguns pressupostos de leitura dessas narrativas. Quais seriam as bases – pensando em uma tradição romanesca ocidental – para a construção dessas quatro narrativas? Com qual matriz de romance esses relatos dialogam? Em *Introdução aos estudos clássicos*, publicado em 1948, Erich Auerbach afirma:

A conquista literária que me parece mais importante e mais fértil no século XIX é a da realidade cotidiana, cuja forma mais difundida foi a do romance realista; os efeitos dessa conquista se fazem igualmente sentir, porém, no teatro, no cinema e mesmo na poesia lírica (AUERBACH, 2015, p. 368).

Ao voltar-se para o presente, para o cotidiano, o Realismo e também o Naturalismo irão colocar em questão certo *status* do escritor dentro da sociedade, relativizando o papel do romance como obra de arte e compartilhando de um sentimento que é o de expandir o número de leitores. No clássico *Mimesis*, Auerbach continua:

Zola levou a sério a mistura dos estilos; foi além do realismo meramente estético da geração que o precedeu; é um dos poucos escritores do século [XIX] que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas da época. [...]. Também neste sentido [confrontação russa com a cultura europeia], a influência de Tolstói e, ainda mais, a de Dostoiévski, foram muito grandes na Europa, e se durante o decênio que precedeu a Primeira Guerra Mundial se aguçou em muitos domínios, inclusive no da literatura realista, a crise moral, e se algo assim como um pressentimento da catástrofe iminente se fez sentir, a influência dos realistas russos contribui essencialmente para tanto (Id., 2002. p. 459-460).

A mistura de estilos, o tratamento sério de qualquer objeto, de qualquer tema, a representação das classes baixas (o povo), a ênfase dos problemas de sua época, essas e outras características se fazem presentes nos romances de Jünger, Sassoon, Manning e Lussu. Erich Auerbach reconhece que, em fins do século XIX, a civilização moral se dividia em dois polos: primeiro, o subjetivismo extremo das elites e, por outro lado, o coletivismo das massas, tal polarização aponta para os rumos de uma aproximação que marcará a literatura do século XX:

176

O subjetivismo se introduziu, como é muito natural (e já na tradição Stendhaliana) na arte realista; produziu obras que davam, da vida humana, imagens muito pessoais, por vezes estranhas; elas consideravam e agrupavam os homens e os fatos de maneira insólita e imprevista, davam deles uma análise sociológica ou psicológica de acordo com um ponto de vista particular, iluminavam fenômenos anteriormente despercebidos ou negligenciados. Esse desenvolvimento, favorecido por algumas tendências da filosofia moderna, acarretava uma desintegração da concepção da realidade; deixava de considerá-la objetiva e una e passava-se a compreendê-la cada vez mais como uma função da consciência, de sorte que a noção de uma realidade objetiva, comum a todos, era substituída pela de realidades diferentes segundo a consciência dos indivíduos ou dos grupos que a contemplavam,

os quais mudavam, por sua vez, em função de seu humor ou de sua situação, modificando-se, assim, em sua maneira de ver os fenômenos da realidade (Id., 2015. p. 371).

Esses romances sobre a Primeira Guerra Mundial coadunam, em seu modo de representação, esse subjetivismo individual burguês e o coletivismo nascente das massas, dando lume/ênfase a uma nova concepção de realidade – herdada do século anterior – como função da consciência, uma das linhas de força da produção romanesca ao longo do século XX.

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. B. Spencer. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 114-119. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

CANDIDO, Antonio. Batalhas. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 71-79.

COBLEY, Evelyn, *Representing War: Form and Ideology in First World War Narratives*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

COMPAGNON, Antoine (Org.). *La Grande Guerre des écrivains: D’Apolinaire à Zweig*. Paris: Gallimard, 2014.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria*. Trad.

Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 97-138.

CORNELSEN, Elcio. Cenas literárias da Primeira Guerra Mundial: Ernst Jünger e Erich Maria Remarque. In: CORNELSEN, Elcio; BURNS, Tom (Org.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 29-54.

EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Trad. Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ELUARD, Paul. Sobre a poesia de circunstância. *Princípios: revista teórica, política e de informação*, São Paulo, n.10, abril 1985. Disponível em: <<http://revistaprincipios.com.br/artigos/10/cat/2092/sobre-a-poesia-de-circunst%C3%A2ncias-.html>>. Acesso em 1 mai. 1985.

ÉSQUILO. Os persas. In: ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Os persas; Electra; Hécuba*. 5.ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 25-73. (A tragédia grega, v.4).

FUSSELL, Paul, *The Great War and Modern Memory*. Reino Unido: Oxford UP, 1975.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 7-19. (Obras escolhidas, v. 1).

GILBERT, Martin. *A Primeira Guerra Mundial: os 1590 dias que transformaram o mundo*. Trad. Francisco Piva Boléo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2017.

GONÇALVES, Márcia Rodrigues. Nada de novo tanto no front quanto no mundo. *Nau literária*, Porto Alegre, v. 11, n. 02, jul. /dez. 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/issue/view/3124>>. Acesso em 15 jan. 2018.

HEMINGWAY, Ernst. *Adeus às armas*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Unibolso Editores Associados, [s.d.]. (Biblioteca Universal Unibolso, 96).

JAMESON, Fredric. War and Representation. *PMLA, Modern Language Association of America*, New York, v. 124, n. 5, outubro, 2009. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25614383>>. Acesso em 29 set. 2017.

JÜNGER, Ernst. *Tempestades de aço*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUSSU, Emilio. *Um ano sobre o altiplano*. Tradução de Ugo Giorgetti. São Paulo: Mundaréu, 2014.

- MANNING, Frederic. *Soldados rasos*. Tradução de Fal Azevedo. São Paulo: Carambaia, 2015.
- MOURA, Murilo Marcondes. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NORMAN, Barry. *100 best films of the century*. Londres: Chapman, 1992.
- REMARQUE, Erich Maria. *Nada de novo no front*. Trad. Helen Rumjaneck. Porto Alegre: L&PM, 2004. (Coleção L&PM Pocket, 349)
- SASSOON, Siegfried. *Memórias de um oficial de infantaria*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Mundaréu, 2014.
- STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. (Clássicos).
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 3.ed. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- YUKNAVITCH, Lidia. *Allegories of Violence: Tracing the Writing of War in Late Twentieth-century Fiction*. Nova Iorque: Routledge, 2001. p. 3-10.

NOTAS

179

¹ Intitulada *La Grande Guerre des écrivains*: D’Apollinaire à Zweig, a coletânea, que começa com “La petite auto” (Calligrammes), de Guillaume Apollinaire, e termina com o fragmento “Au tableau noir” (*Roland Barthes par Roland Barthes*), traz desde textos literários no sentido estrito a outros documentos como cartas, entrevistas, memórias, etc.

² “Qualquer trabalho de escrita sobre a guerra, incluindo a preparação de uma antologia, passa por uma descida ao inferno, impõe uma prova expiatória, provoca a reunião dos nossos fantasmas, e não retornamos ilesos de tal expedição. Porque nós, homens e mulheres do início do século XXI, há muito negamos a guerra, que foi a companheira infalível de nossos pais, de nossos antepassados, por gerações, ou mesmo, desde sempre; sua representação, ainda que nos livros, permanece terrivelmente pungente. Temos a sorte de não a frequentar, de não ter tido que ‘prestar homenagem’ a ela, e é por isso que nos encontramos tão indefesos diante de sua monstruosidade. É claro que seria indecente comparar a experiência do leitor com a do combatente, mas eu gostaria que a primeira [experiência] se aproximasse da segunda,

que a leitura causasse uma comoção, uma explosão de ansiedade, desgosto e ódio” (COMPAGNON, 2014, p. 4). (Tradução minha).

³ Svetlana Aleksievitch recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 2015, no ano seguinte a editora Companhia das Letras publicou três livros seus – além de *A guerra não tem rosto de mulher*, *Vozes de Tchernóbil* e *O fim do homem soviético* (os três traduzidos diretamente do russo, respectivamente por Cecília Rosas, Sonia Branco e Lucas Simone).

⁴ “A abstração da totalidade ou o aqui e agora da contiguidade e da confusão sensorial” (JAMESON, 2009, p. 1.532). (Tradução minha).

⁵ A expressão é utilizada pelo próprio Jameson (2009, p. 1.532).

⁶ “Em toda a sua inominável frescura e horror” (JAMESON, 2009, p. 1.533). (Tradução minha).

⁷ “Quanto às variantes narrativas, que me parecem servir tanto para o filme quanto para o romance, enumero oito delas: (1) a experiência existencial da guerra, (2) a experiência coletiva da guerra, (3) líderes, oficiais, e a instituição do exército, (4) tecnologia, (5) a paisagem inimiga, (6) atrocidades, (7) ataque à pátria, e (8) ocupação estrangeira” (JAMESON, 2009, p. 1.533). (Tradução minha).

180

⁸ Publicado pela editora Cosac Naify, a tradução, acompanhada de notas, ficou a cargo de Marcelo Backes.

⁹ Publicado pela editora Mundaréu, dentro da coleção Linha do tempo, a tradução é de Luís Reys Gil.

¹⁰ Publicado pela editora Mundaréu, dentro da coleção Linha do Tempo, a tradução e o prefácio são de Ugo Giorgetti.

¹¹ Publicado pela editora Carambaia, a tradução do livro e do prefácio de Simon Caterson é de Fal Azevedo.

¹² “Em nosso tempo, a responsabilidade do poeta é sobretudo a de conferir ao acontecimento histórico a qualidade de acontecimento interior [...]. A verdadeira poesia interioriza a história” (STAROBINSKI, “Introdução à poesia do acontecimento” [1943], p. 10).

¹³ Para uma leitura recente do romance, ver o estudo de Márcia Rodrigues Gonçalves, “Nada de novo tanto no front quanto no mundo”, de 2015, p. 33-46.

¹⁴ Em *A sacração da primavera*, Modris Eksteins faz uma ampla análise de *Nada de novo no front*. O pesquisador vasculha os interstícios do livro e de seu entorno, construindo um retrato significativo do que se convencionou chamar “Literatura de guerra”, em especial a crença de que essa literatura

apresentaria uma “verdade sobre a guerra” (EKSTEINS, 1991, p. 350-379).

¹⁵ As informações sobre a Primeira Guerra Mundial trazidas aqui foram retiradas dos estudos de FUSSELL (1975) e GILBERT (2017).

¹⁶ Para uma reflexão sobre a noção de romance de Guerra, ver o início do estudo de Lidia Yuknavitch, intitulado *Allegories of Violence: Tracing the Writing of War in Late Twentieth-century Fiction*, de 2001, p. 3-10.

¹⁷ A tragédia *Os persas* guarda uma característica singular que a aproxima, de certo modo, dos relatos de guerra do início do século XX. Além de ser a única tragédia que chegou até nós que parte de um acontecimento histórico contemporâneo ao século V a. C. – a guerra entre gregos e persas –, o seu autor, Ésquilo, participou da guerra como combatente. O testemunho, a experiência pessoal, no caso, terá um peso no trabalho de criação estética, característica recorrente nos romances que se voltam para a Primeira Guerra Mundial (ESQUILO, 2004, p. 25-73).

¹⁸ Nesse sentido, é interessante destacar que o romance *Soldados rasos*, de Frederic Manning, traz, introduzindo cada um de seus 18 capítulos, fragmentos de tragédias de William Shakespeare, em especial *Henrique V*, que aparece em cinco capítulos, seguida de *Henrique IV*, que se repete quatro vezes.

¹⁹ Para uma crítica desse posicionamento, em especial no que tange à vertente francesa da teoria, ver, por exemplo, o capítulo “O mundo” do livro *O demônio da teoria*, de Antoine Compagnon, e o livro *A literatura em perigo*, de Tzvetan Todorov.

²⁰ “O mundo é tão grande, tão rico, e a vida oferece um espetáculo tão diverso que nunca faltarão temas de poesia. Mas é necessário que seja sempre poesia de circunstâncias, dito de outra maneira, é preciso que a realidade brinde a ocasião e a matéria. Um caso singular se converte em geral e poético precisamente pelo fato de que o trata o poeta. Meus poemas são todos poemas de circunstâncias. Inspiram-se na realidade, sobre ela se fundam e repousam. Nada tenho que fazer com poemas que não se baseiam em nada” (GOETHE *apud* ELUARD, 1985. Disponível em < <http://revistaprincipios.com.br/artigos/10/cat/2092/sobre-a-poesia-de-circunst%C3%A2ncias-.html> >. Acesso em 1 mai. 1985).

²¹ Como bem notado por Murilo Marcondes de Moura (2016, p.11), Antoine Compagnon extrai as noções de ordem e aventura do poema “*La Jolie rousse*”, de Apollinaire: “*Je juge cette longue querelle de **tradition** e de **l’invention** / De l’Ordre et de l’Aventure*” (Grifos meus).

²² Tal mudança no foco narrativo do livro é também destacada por Elcio Cornelsen, que vê no emprego do pronome *wir* (nós) uma alusão à tropa como totalidade e um apelo ao sentimento de pertencimento a um mesmo destino comum (CORNELSEN, 2010, p. 35). Esse tratamento do foco narrativo denuncia uma outra diferença da narrativa de Ernst Jünger em relação às de Frederic Manning, Emilio Lussu e Siegfried Sassoon; enquanto as três últimas compartilham de uma moral pacifista – “literatura antiguerra” –, o livro de Jünger não deixa de se aproximar de certo discurso nacionalista de enaltecimento da guerra, infelizmente, bastante recorrente no período.

A narradora feminina do romance *Sou um caso perdido*, de Aisha Ajina

Mamede Mustafa Jarouche
Jaqueline Camara Ramos

É notável o crescimento da produção literária no mundo árabe, e mais notável ainda é o crescimento quantitativo da literatura produzida por mulheres, as quais, principalmente no último século, têm ocupado postos similares aos já sedimentados nomes de autores do sexo masculino. Esse aumento de produção literária, no entanto, não se deu de uma hora para outra, tendo sido permeado de acontecimentos históricos que o possibilitaram. O mundo árabe é vasto e diverso, e a literatura produzida por mulheres árabes não poderia ser diferente, cada qual com suas próprias características que podem ser – ou não – típicas da literatura de seu país. Aqui falaremos, pós-contextualização, especificamente da literatura produzida por mulheres no Líbano e – posteriormente – de uma obra contemporânea escrita por Aisha Ajini, intitulada *Sou um caso perdido*.

Antes da existência de registros da literatura produzida por mulheres árabes, é sabido que elas, não raro, também participavam da produção da literatura oral anterior e posterior à era islâmica, recitando e/ou compondo poemas e canções. No que concerne à literatura escrita, ela se inaugura em meados do século XIX, quando começa o acesso mais intenso de mulheres árabes às escolas e universidades, principalmente nas capitais e entre as famílias cristãs mais abastadas. Agora letradas, elas passaram a ocupar lugares importantes na publicação de periódicos, revistas, biografias, etc. Seus textos não falavam somente do *status* da mulher e suas demandas na sociedade árabe, mas também da sua posição de cidadã, de indivíduo colonizado, assim como assuntos mais específicos, tais como guerra civil

e opressão social. Esses assuntos faziam parte do dia-a-dia em um mundo árabe colonizado pela França ou pela Inglaterra, no qual estavam prestes a eclodir movimentos nacionalistas que trariam independência à maioria de seus países. Tais fatos também afetaram o estilo de muitas dessas escritoras, que se apoiavam na herança clássica da literatura árabe, mas que também se utilizavam dos modelos europeus disponíveis. Somente produzido na cultura árabe a partir do final do XIX, o romance, gênero literário que se universalizou a partir da Europa, permitia às autoras a captura de uma realidade repleta de contradições e ansiedades, assim como a exploração de aspectos da vida árabe nas grandes capitais como Beirute, Cairo ou Túnis. Esse encontro cultural, portanto, dos modelos europeus com a então produção de literatura árabe não fará com que essa última seja quase uma cópia, adaptada à cultura local, do que já tinha sido produzido pelos europeus, pois, de acordo com Mohamed-Salah Omri, em seu artigo “Local Narrative Form and Constructions of the Arabic Novel”, “a construção da voz narrativa, no entanto, é uma questão complexa que envolve narradores tanto quanto língua e outros instrumentos culturalmente relacionados como ironia e humor”¹ (OMRI, 2008, p. 249).

Especificamente no Líbano, nota-se que houve um hiato na produção literária entre mulheres após a 1ª Guerra Mundial, durando até meados de 1950. De acordo com a crítica e romancista Radwa Ashour (2008, p. 21), em seu livro *Arab Women Writers: a Critical Reference Guide* (1873 – 1999), essa lacuna se deve às próprias agitações geopolíticas que afetaram o Levante e suas implicações na identidade religiosa do país. Na década de 50, época considerada o verdadeiro começo do romance árabe no Líbano, vários fatores coincidiram com o retorno da produção literária entre mulheres, mas também entre homens, como o estabelecimento de escolas secundárias e da Universidade do Líbano, assim como a assinatura da Convenção dos Direitos Humanos pelo país, o que encorajou a igualdade entre os gêneros. Para citar um romance considerado por Radwa Ashour um marco histórico da época, temos o *Ana ahya* (Eu vivo), publicado em 1958 por Layla Ba’labakki, que expressou uma visão sofisticada da rela-

ção entre a literatura escrita por mulheres e o que elas viviam. No fim dos anos 60 e começo dos anos 70, com a guerra civil no Líbano, podemos observar um salto qualitativo no gênero romance entre as autoras, que começam a explorar as contradições e complexidades da realidade e suas possíveis ramificações, criando um discurso cuja linguagem tivesse o condão de expressar vários pontos de vista, nuances e variados discursos numa sociedade que estava se tornando cada vez mais dividida. Faz parte desse salto qualitativo a autora Hanan Al-Shaykh – que veio a se tornar uma escritora libanesa consagrada –, com o lançamento de seu primeiro romance, *Intihar rajul mayyit* (Suicídio de um homem morto). Esse novo modelo de romance irá se firmar já nos anos 1980 e 1990, com autoras como Hoda Barakat. Nesse contexto, portanto, surgem mulheres que se tornarão escritoras contemporâneas.

Aisha Ajini, nascida no ano de 1978 em Beirute, é formada em Ciências Sociais pela Universidade Libanesa, e guiou-se por seus interesses específicos para o mundo da literatura contemporânea. *Sou um caso perdido* – ou, no original, *Ana hala mustaasya* – é o primeiro livro da autora, publicado em 2014 pela Editora Dar Al-Jamal (Beirute/Bagdá). Foi a partir dele que Aisha Ajini se lançou no mundo literário, chamando a atenção do público leitor e ganhando uma tradução ao turco. Em 2017, pela mesma editora, a autora lança uma curta novela intitulada *Uma senhora e cães simpáticos* – *Sayyda wa kilaab latifa*, no original – o qual, de certa maneira, dá seguimento ao seu estilo literário, trazendo elementos do universo interno do narrador-personagem sobre tudo que o cerca, num estilo que às vezes é de difícil compreensão para o leitor. No romance *Sou um caso perdido*, a trama principal se passa na mente da narradora que, em 1ª pessoa, cria um monólogo interior. Não cabe aqui, em sentido estrito, a definição de Scholes e Kellogg para monólogo interior: “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de narrador” (SCHOLES; KELLOGG, 1976, p. 177), pois, na realidade, o texto todo é composto pelos monólogos interiores do narrador, e até mesmo os diálogos intrapersonagens são antes

fruto e complemento desse monólogo interior. A personagem-protagonista está inteiramente submersa em dúvidas e conflitos com sua própria personalidade, buscando, no seu mais íntimo, respostas para essas questões existenciais. O monólogo interior, no entanto, ultrapassa os gêneros literários tradicionais e traz uma mistura de improviso com delírio, culminando em um fluxo de consciência da personagem narradora, fluxo esse que não permite distinguir, ao primeiro olhar, a existência de outras personagens interagindo com ela: parecem antes, todas elas, camadas da sua própria existência. No entanto, o mergulho nesse monólogo nos leva a presumir o seguinte: na voz aparentemente única da personagem, existem vários ecos que, com certa violência, atingem-na em cheio e a fazem questionar tudo em sua volta. A realidade e a fantasia, portanto, se alternam e se misturam nessa voz feminina, que expressa descontentamento e decepções com sua própria natureza e também com as relações por ela mantidas com outros. Conquanto não seja um exemplo típico de seu gênero, a narrativa de Aisha Ajina se enquadra muito bem no que Georg Lukács define como romance:

186

[...] o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Sou um caso perdido e seus personagens

Apesar de ser um monólogo, há momentos em que a personagem-protagonista faz perguntas retóricas, mas não necessariamente se dirigindo a um personagem específico, antes expressando – em tom dramático – o seu desespero existencial. Outra característica importante desse monólogo interior – e talvez a mais importante em *Sou um caso perdido* – é a dualida-

de de sua voz. Logo nas primeiras páginas do romance podemos perceber que a personagem narradora se divide em dois **eus**, que se misturam e se separam no decorrer da leitura, como se nota nos trechos a seguir:

يَتَذَلُّ ابْنُ عَيْشٍ لِكَبِّ سُووَمٍ تَحْبِصاً. اذْكَه نُّكَا مَلِّ بِي تِرْتَلَابِ سُووَمٍ
مَخْنٍ يَمْسُ إِرِي غَاسٌ؟ أَذْ إِرِي غَتْلَا مَلِّ يِن حَيْرِي نَكْمِ الِ، نَكَامِ أَلِ رِي غَا... لِقَنْتَا
إِنَّا أَوْ إِنَّا، نِي مَسْ إِبِي مَسْ أُنَا يِن نَكْمِي... يَمْسُ إِرِي غَا لِعَاجِ الِ... الِ... يَمْسُ إِ

(AJINI, 2014, p. 7)

رَبْتِخَا... إِنَّا أَوْ، اِمْسِطِي اِنضِعْبُو اِهِي عِي اِنضِعْبِ، اِهِي حِن طَطْرَفَمِ قِي ئِي اِنْتِ
مَلِّ عَا؟ يِي هِنِي، حَابِصَلَا ذِنَمِ اِن عِثْ حَبَا؟ يِي تِرَاطِنِي اِي! قِي ئِي اِنْتَلَا يِي قِي ئِي اِنْتَلَا
اَهْلَكْمَا يِي تَلَاكْ ءَا يَشْ أَجَاتِ حَا أَمِيَادِ. يِرْخَا تِرَاطِنَلِ عَاجِبِ يِن نَكْلُو، اِه عَضْ أِي نِنَا
أَضِي اِي يِلْ يِرْخَا أَوْ يِلْ تَدْحَاو... نِي تِرَاطِنَلِ عَاجِبِ اِنَا اِمْبِ

(Ibid., p. 12)

Por vezes aquela que narra se refere até mesmo a este **outro eu** na terceira pessoa do feminino – ela. Apesar de confundir o leitor nos primeiros momentos do texto, ao longo da leitura percebemos características específicas de cada um desses eus. Fica claro que as duas são mulheres, e essa talvez seja a única coisa em comum entre elas, pois ambas se encontram em caminhos opostos no que diz respeito a sua postura diante da vida e dos acontecimentos. Uma delas tem como objetivo firmar compromisso entre indivíduo e sociedade, ou seja, utiliza artifícios para se enquadrar nos papéis que lhe são exigidos a fim de evitar conflitos e interpretações equivocados – podemos dizer que essa mulher é aquela que faz tudo o que a sociedade espera dela; por isso, ambiente doméstico, filhos e relações afetivas são temas comuns. A outra é aquela dona de seus desejos, por vezes impulsiva e distante das boas maneiras, assim como nos trechos a seguir:

رَتْلَا أَلِ طُوقِفِ وَجْرًا، اِمْفِ حَتْفَتِ أَلِ وَجْرًا. اِمْقِي طَا أَلِ، قَرُوبَلَا كِ سَلْجِتِ

(Ibid., p. 6)

رَادِصِ اِبِنِنْفَتَتِ، ءَادُوسِ قَبْشِعِ فَا لَأ رَتَجَتِ اِنَّا كْ اِمْمَاعِطِ غَضَمَتِ

تَاوِصَا أَلِ⁵

(Ibid., p. 16)

Em certos momentos do texto vemos que a esses dois modos de vida, por assim dizer, são atribuídas características também do gênero masculino e feminino: para a mulher que se encaixa nos moldes sociais, ela o faz de modo másculo, pois a personagem nos dá a entender que é preciso ter uma postura masculina para sobreviver a certas situações; já para a mulher que ousa seguir seus próprios instintos e sentimentos, a narradora a associa a características femininas:

6. راضت نال ن ع تفقوت ... اه ع جري بباي غلا ل ع , يتثون أ تدقف

(Ibid., p. 11)

7. املكال تم او يتاج اي تحاب ان أ ذي رو كذ (Ibid., p. 12)

188

Outros personagens vão surgindo no decorrer da narrativa, cada um com sua especificidade, o que irá conferir, por fim, significado à angústia central do romance. Nenhum deles, no entanto, possui nome ou relação definida com a narradora, sendo tratados por pronomes ou substantivos indefinidos, como o personagem **eles**, terceira pessoa do plural, que também surge logo nas primeiras páginas do monólogo. A leitura nos sugere que neste personagem se encontram a sociedade, o contexto familiar, a tradição ou os homens no geral, pois estão – normalmente – inseridos em um papel de opressão contra a personagem-protagonista, que já sabemos ser do gênero feminino. Um exemplo da interação com esse personagem pode ser visto no trecho a seguir:

8. يني اسل نني أ . يم ساب نوم لكنتي , ينم نورحنسي , هم ع يم ج ي نودك اني
9. ه نول ه اجتي م ل . يق ل ح يف م ن ر كذا (Ibid., p. 6)

Para continuar encorpando o monólogo, um terceiro momento traz o personagem **tu masculino**, pois, diferentemente do português, a língua árabe faz distinção entre o gênero dos pronomes de segunda pessoa, bem

como na sua conjugação verbal. A narrativa nos dá a entender que tal **tu masculino** seria o marido da narradora, ou aquele com quem ela divide a casa e os filhos. Essa relação, no entanto, é visivelmente insalubre, já que as tarefas domésticas e a responsabilidade com o filho (ou filhos) são atribuídas exclusivamente a ela, com toda a carga opressiva que isso implica naquela sociedade. Esse é um dos motivos pelos quais a personagem se afunda em questionamentos sobre sua existência:

ريغ لئنأ فرعأ يننأ امك .يَدَل تَرَكَف ال ,مويلا انواسح وه ام ينلأسرت ال -
م.تمم⁹ (Ibid., p. 5)

نم ولو ينملكأ ... ييريصمب تَمَكَّحْت .لكودارأ امك – تَدْرَأ امك ينتللَكَّش
هنأ عم ييريس لكرت فاخأ يَلْإ رظنأ .عقي نل ,أل يلق كشرع لكرتأ .باجح ءارو
...تبرجتلا قلزملا عضخأ فوس ينبرج .ببيجأس يمساب يندان .برهي ال¹⁰
(Ibid., p. 22)

A última camada da narrativa nos traz a figura de uma criança – sem distinções de gênero – que se enquadra, ao que tudo indica, no papel de **filho/a** da personagem-narradora. Essa é uma questão complexa dentro do texto, pois em alguns momentos ela – a narradora – nos diz que não tem filhos, em outros ela cita alguém como **o pequeno** ou **minha criança**, enquanto a esterilidade também é uma questão colocada dentro do texto. Por fim, não sabemos se ela tem filhos e os renega por recusar o papel de mãe, se ela cuida de crianças que não são suas, se ela está grávida, ou se é estéril e muitas dessas imagens são ilusões. Separamos alguns trechos que fazem alusão a tais temas:

تَلْخِب ,هخبطب ينكراشت نأ تَضُنْفر لفظى لع ينبنوت ال ...فَقْوَت
ع¹¹ (Ibid., p. 6) .بتانوكم ففاضاب يَلْ ع
أضياً وه ,ينحزامي .يَدَل ل لافطأ الو يلفطس يلى .لمتحتأ ,ينبعالي للفط
ع¹² (Ibid., p. 7) .ببيغي ال هنكل ,يىم ريغ

يَلْ ع ام لعف نع ينرخوي أمئاد ,يعماسم يلع رثرتي لفظ دوجو يعدأ

هل عرف.

13. يدل لافطأ الو يل فط س يل , رركأ ! ل فط هنكل ؟ متكسأ -

(Ibid., p. 8)

ي تقو لك ذخأي ري غصلأ , نألأ يدل تقو ال , قم يدقلا يتاق ال عل لك تدق ف ,
14. (Ibid., p. 11) أري غص لظي ... ب عتي ال , ربكي ال

كراش ش ح ري صمك يري صم , ي عبي ط اذمو , رقاع ين نأب ني طاي ش ل ا ذم ح
15. (Ibid., p. 18) اه جو ! ا ي جق ع دكؤي نم كانه سي ل , نامء ال تي ال نال سن هيف

Mulher muçulmana ou mulher universal?

A leitura de *Sou um caso perdido* nos permite entrar prontamente no mundo da mulher. A partir do segundo parágrafo, apesar de a personagem-protagonista não se nomear e o texto estar quase exclusivamente em primeira pessoa, já podemos perceber, a partir de predicativos e adjetivos, que se trata de uma mulher falando. Após essa primeira percepção, surgem algumas perguntas: Quem é essa mulher? Quais são suas origens e suas escolhas de vida? O que esperar dela? Ao longo do texto podemos supor apenas algumas respostas para essas questões, pois a personagem de Aisha Ajini se situará sempre na esfera da dúvida, envolta em brumas.

Para começar a traçar o perfil dessa voz que nos fala, portanto, é forçoso ficar atento aos detalhes que o texto fornece. A mulher e os temas comuns a ela na sociedade atual são os primeiros traços desse perfil, quando o ambiente doméstico é evidenciado já nos primeiros parágrafos, nos quais a personagem fala sobre o espaço físico da cozinha e a preparação de uma sopa, por exemplo. Tal recorte temático voltará inúmeras vezes à trama, pela própria autocobrança da personagem em realizar tarefas domésticas ou mesmo pela fixação na preparação das refeições. O tom usado quando a personagem entra nesse tema – e quando entrará também no tema da maternidade – é de obrigatoriedade, ou seja, são situações que estão sendo impostas a ela, e que, por algum motivo específico ou por vários deles, lhe

trazem uma grande insatisfação com sua própria vida. Essa voz, no entanto, não se recusa a realizar tarefas e participar desse ambiente doméstico, mas nos conta que se esquece de realizá-las, que está confusa demais para dar importância a estas pequenas coisas, ou que algo a impediu de fazer o que devia fazer. A primeira característica do perfil dessa personagem-protagonista não delimita, porém, essa mulher, pois o ambiente doméstico e suas angústias fazem parte de quase todo universo feminino, estando presente menos ou mais intensamente nele.

A próxima camada dessa voz, que por fim dará características específicas para a nossa personagem, é religiosa. Há vários trechos em que a questão da religiosidade – ou espiritualidade – vem à tona, seja porque a personagem fala do ato de rezar, de demônios, profetas ou do inferno, seja porque ela, por meio de imagens construídas a partir do texto, faz menção a alguma passagem do Alcorão. A morte também é tema presente na trama da história, sendo discutida por meio do luto, pelo desejo de que ela aconteça de um ou outro modo, ou até como instruções do que se fazer com o corpo após sua morte, ponto no qual ela se mistura com a questão da religião. Para a personagem esse será um tema também cheio de nuances, pois, apesar de fazer parte de sua fala, ela nos mostrará que muitas vezes está em desacordo com as próprias crenças – ou as crenças daqueles que foram impostas a ela. Separamos alguns trechos para exemplificar tais situações, o primeiro deles faz menção ao ato de rezar, mas também cita a questão do sacrifício, tema presente tanto na Bíblia quanto no Alcorão a partir da história de Abraão. A personagem-protagonista nega, mais uma vez, o sacrifício religioso.

يفتكا فوس, يلىصأ نل. ةيحضأ مدقأ فوس... دبعتأ... يلىصأ فوس
نود يدحو لحرأ, اذه ليمج وه مك. نالكم ال؟ نياى ل... لحرأ فوس. ةيحضأ اب
راذن! قباس¹⁶ (Ibid., p. 6)

ال, نىئىص نيزالكع لىلع فسوقولل يناعد, يهتنا تازج عملأ نمز: لاق
قؤبنلأ يعدأس؟ ءأيبن اللو لىل ام, ىركذلا لىلع شىعأ نأ ديرأ ال. اننىب ءأيبنأ
ينم ىقأبت ام ذقنأ يك ةزج عملأ انأ ةجاحب¹⁷ (Ibid., p. 10)

O trecho acima provavelmente faz menção à história de Sajah bint al-Harith que, de acordo com a *Encyclopaedia of Islam* (1998, v. 8, p. 231), foi uma mulher árabe-cristã que se declarou profetisa em meio aos movimentos que eclodiram após a morte de Mohammad. A morte dessa mulher se deu, no entanto, na Batalha de Yamama, na qual Abu Bakr luta contra os falsos profetas para se tornar o primeiro califa muçulmano após a morte de Mohammad. Ao dizer “[...] o que tenho eu e o que tem os profetas?”, a personagem-protagonista tenta nos chamar a atenção para duas coisas: o aspecto divino que as religiões atribuem aos seus profetas, realçando-os entre todos os outros seres humanos; mas também a questão de gênero, questionando o porquê de ela, como mulher, não poder ser uma profetisa: o que os homens que recebem tal mensagem possuem de diferente da nossa personagem?

192

لضفأ، ري طخ رمأ ءحابسلا . برهلل لاجم ال . يمذب بعلت ني طاي ش
18. أمس تبم أيذاه أتوم دي رأ ، أدس ج الو أقمع توملا دي رأ ال ، يتحت قمعلا ففرعم
(Ibid., p. 11)

، يدس ج مهل حرشأس ؟ انأ يريغ يب فرعي نم .باحصملا ءحئار هرك
ني طاي ش ريغ يمذ هي بخي ءيش ال ناب مهيرأس ، رمأ لىضتق انأ يمصعم يم دأس
هجاتحت امم لقأ يل خضي أوض ع ... ال ، أبلق كل ذلك لمحأ . طاول لافنرك ميقت
ريشكلا اب مبل اطأ نل ، يني طاي ش .¹⁹ (Ibid., p. 20)

Os dois trechos acima selecionados nos trazem a imagem dos demônios. Os demônios, no entanto, fazem parte mais da temática cultural árabe em geral do que religiosa em sentido estrito. No Alcorão eles aparecem sempre representando espíritos malignos que têm como chefe Iblis, que seria o próprio Satanás, pois também foi expulso do paraíso. No fim do segundo trecho a personagem nos conta que existem demônios que fazem um “carnaval sodomita” em seu sangue, conferindo intensidade à sua negação religiosa. Dois dos principais pecados, no que se refere à religião muçulmana, são o ateísmo e a homossexualidade; portanto, dizer

que, dentro dela, existem não só demônios, mas demônios que fazem um carnaval sodomita, é essencialmente dizer que nela não há nada que se possa salvar, que seu sangue – alimento de todos os seus órgãos – está contaminado, palavra inclusive que aparecerá muitas vezes no texto, assim como “sujo” e “pobre”. O trecho mais adiante faz menção ao *jinn*, uma entidade sobrenatural – podendo ser boa ou má – que faz parte tanto da mitologia árabe como da religião muçulmana, que incorporou tal figura aos seus ensinamentos. Na religião muçulmana, eles são criaturas invisíveis criadas por Deus a partir do fogo, e que vivem entre os humanos, podendo tomar, ou não, a forma objetos e pessoas. Igualmente, todos os demônios e anjos são *jinnns*, mas nem todos os *jinnns* são demônios ou anjos. Na fala da nossa personagem, eles são mencionados junto a mulheres adivinhas, pois, de acordo com El-Zein (2009, p. 34), há uma crença popular de que os adivinhos e também os poetas obtinham sua inspiração a partir dos *jinnns*.

هفات سفن ذاقن! نع نزع نجل عم نمت افلاحت لك نمئس تافار ع
 اهتيمس... تببحأ، ةيوس ان اطوات. عن ام مل... نمترايزي عل ع ينوربجأ. ةيلاب
 ...تُرذت عا. مضفراً اليمج أمالك ينتمس يلع اهدي تعضو (...). تبجرت
 فسأب تنلع:

- قزجاع...

...ةيصعتس مل يتلاحل اي!!! ةفارعلا يتح! اي حرفل اي -²⁰

(AJINI, 2014, p. 31-32)

Em outros momentos o leitor precisa ficar atento às entrelinhas e possuir conhecimento prévio do Alcorão, porque a personagem irá construir imagens que farão referência a trechos do livro sagrado dos muçulmanos. Abaixo estão os trechos que constroem essa imagem e, em seguida, o trecho do Alcorão que serviu de base para sua construção. Um dos trechos, inclusive, faz menção à história de Adão e Eva, citando a questão do pecado cometido por ela, mito patriarcal compartilhado, com nuances, pelas três religiões monoteístas mais conhecidas – cristianismo, judaísmo e islamismo. O islamismo, no entanto, rejeita o conceito de pecado ori-

ginal e a noção de que todos os humanos nascem já pecadores devido às ações cometidas no paraíso: “E nenhum pecador arcará com culpa alheia” (ALCORÃO SAGRADO, 35:18).

كدي عي نأ شبل ي الو... و مزلب ألوا لفر عشي قهرم ضرأل انع عافت رال
يفلخ عراش نم مكو, ثأطوس دقم داو نم مكو ثلخ عاذح نم مك. ءافجع ضرأ لىل!
21... كيم عي قيلحتلا, كئب قيلي ال نار يطلا, عسوأ انه نكلمل... لزن!... ثربع
(AJINI, 2014, p. 23)

Por certo, Eu sou teu Senhor. Então, tira tuas sandálias: por certo, estás no vale sagrado de Tuwa (ALCORÃO SAGRADO, 20:12).

حافتأ, يرطف يلوأ تاعمل بظفتحت تلال ام, دودل اهازغ ءادوس ءحافت
متسلفأو ألجر ءأرم! توغأ اهبا!؟ ينيش دتلا شدحلا ءب حاص؟ يه لوأل ءدبلا
تلقظ يهو. ههجو اهبل للبي قير ترطق لوس تي, ءلحاق ءارحص يف موتي ودرطي
194 هئىي جم رظنتت... مبعتو مكاله رظنتت, اهضرأ يف رظنتت, يه ثي
نم ريثكلا لكأ, رمثم طابح! ءرجشل نكّر, اديك يف عقوق لفغمل
22... يولحنه نم أنظ, نادي دل
(AJINI, 2014, p. 34)

“E, ó Adão! Habita, tu e tua mulher, o Paraíso; e comei onde ambos quiserdes, e não vos aproximeis desta árvore; pois, seríeis dos injustos”.

E Satã sussurrou-lhes perfídias, para mostrar a ambos o que lhes fora acobertado de suas partes pudendas, e disse: “Vosso Senhor não vos coibiu desta árvore senão para não serdes dois anjos ou serdes dos eternos”.

E jurou-lhes: “Por certo, sou para ambos de vós um dos conselheiros”.

Então, seduziu-os, com falácia. E, quando ambos experimentaram da árvore, exibiram-se-lhes as partes pudendas, e começaram a aglutinar, sobre elas, folhas do Paraíso. E seu Senhor chamou-os: “Não vos coibi a ambos desta árvore e não vos disse que Satã vos era inimigo declarado?”

Disseram: “Senhor nosso! Fomos injustos com nós mesmos e, se não

nos perdoares e não tiveres misericórdia de nós, estaremos, em verdade, dentre os perdedores”.

Allah disse: “Descei, sendo inimigos uns dos outros. E tereis, na terra, residência e gozo até certo tempo”.

Ele disse: “Nela vivereis e nela morrereis e dela far-vos-ão sair”.

Ó filhos de Adão! Com efeito, criamos, para vós, vestimenta, para acobertar vossas partes pudendas, e adereços. Mas a vestimenta da piedade, esta é a melhor. Esse é um dos sinais de Allah, para meditem.

Ó filhos de Adão! Que Satã não vos tente, como quando fez sair a vossos pais do Paraíso, enquanto a ambos tirou a vestimenta, para fazê-los ver suas partes pudendas. Por certo, ele e seus sequazes vos veem de onde vós não os vedes. Por certo, Nós fizemos os demônios aliados aos que não creem (ALCORÃO SAGRADO, 7:19-27).

Deste modo, podemos traçar o perfil básico dessa personagem, e o motivo pelo qual ela nos envolve nesse monólogo. São duas as suas principais facetas: uma mulher que se vê transbordando de questionamentos acerca de seu papel como tal dentro de uma sociedade patriarcal e machista; também uma mulher que se recusa a aceitar de bom grado todas as questões religiosas que lhe são impostas, estas últimas advindas da religião muçulmana. Podemos pensar que ela nega essas crenças também porque elas são fruto de mais uma religião monoteísta que tem como profeta um homem e como principais líderes outros homens. Não há espaço para mulheres – como bem questiona a nossa personagem na passagem em que ela menciona os profetas – e, no entanto, a elas é que são dirigidas as maiores cobranças e proibições. Como então não questionar tudo, todos, e até ela mesma? Como não se afogar em delírios, como a nossa personagem? Não há respostas aparentes no texto e este não parece ser o objetivo da autora, nem tampouco é objetivo elucidar didaticamente todas essas questões sociais que vivem tantas mulheres ao redor do mundo. É evidente, no entanto, o desejo de fazer o leitor sentir, palavra por palavra, a confusão e o estranhamento, a aversão e o conflito.

REFERÊNCIAS

AJINI, Aisha. *Ana hala mustaasya*. Beirute: Editora Dar Al-Jamal, 2014.
ALCORÃO SAGRADO. Trad. Samir El Hayek. São Paulo: Expansão Editorial, 1975.

ASHOUR, R. *Arab women writers: A critical reference guide (1873-1999)*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2008.

BEARMAN, P. J.; BIANQUIS, T.; BOSWORTH, C. E.; DONZEL, V. E.; HEINRICHS, W. P. *Encyclopaedia of Islam*. 12 vols. Leiden: E. J. Brill, 1960-2005.

ELZEIN, A. *Islam, Arabs and the intelligent world of the jinn*. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2009.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

OMRI, M. S. Local narrative form and constructions of the Arabic novel. *Novel: a Forum on Fiction*, Durham, v. 41, p. 244-263, 2008.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. *The nature of narrative*. Londres: Oxford University Press, 1976.

196

NOTAS

¹ “The construction of a narrative voice, however, is a complex matter that involves narrators as much as it does language and other culturally relative devices such as irony or humor”.

² “Uma obsessão pela ordem. Eu não era assim, me tornei obsessiva por tudo que não seja a minha pessoa. Me transporto, mudo de lugares, não há lugar que me relaxe. Por que mudar então? Mudarei meu nome... sim, meu nome. Não, não há necessidade de mudá-lo, posso me chamar de dois nomes: eu e eu”.

³ “Nós vivemos uma duplicidade exagerada, alguns de nós estamos cientes e alguns de nós a suprimimos. E eu... experimento a duplicidade dentro da duplicidade! Onde estão meus óculos? Estou procurando desde manhã, onde estão? Percebo que eu os guardei, mas preciso de outros óculos. Sempre necessito de coisas como se eu as possuísse, talvez eu precise de dois óculos... um para mim e outro para mim também”.

- ⁴ “Ela senta como uma vaca, não a suporto. Espero que não abra sua boca, espero só isso, não muito”.
- ⁵ “Ela mastiga sua comida como se ela ruminasse mil ervas pretas, ela é uma artista na emissão de barulhos”.
- ⁶ “Perdi minha feminilidade, talvez a ausência volte a ela... desisti de esperar”.
- ⁷ “Sou máscula em minhas necessidades e no controle delas”.
- ⁸ “Todos eles me atormentam e me ridicularizam, falam em meu nome. Onde está minha língua? Eu me lembro dela em minha garganta. Por que eles a ignoram?”.
- ⁹ “Nem me pergunte qual a sopa de hoje, não tenho ideia. Como eu saberia, já que você não se importa?”.
- ¹⁰ “Você me moldou como quis – como te quiseram. Você decidiu meu destino. Fale comigo nem que seja por trás do véu. Deixe um pouco seu trono, ele não irá cair. Veja como eu tenho medo de deixar minha cama, mesmo que ela não fuja. Me chame pelo meu nome e eu responderei. Me teste e vou me render à farsa da experiência”.
- ¹¹ “Pare, não me censure pela criança que você se recusou a partilhar comigo seu desenvolvimento. Você me foi avarento adicionando os ingredientes dela”.
- ¹² “Uma criança brinca comigo, eu a assumo. Não é minha, não tenho filhos. Ela me provoca, ela também é invisível, mas não se esconde”.
- ¹³ “Declaro a presença de uma criança tagarelando em meus ouvidos, sempre me atrasando em fazer o que preciso fazer. – Eu a silencio? Mas ela é uma criança! Repito, não é meu filho e não tenho filhos”.
- ¹⁴ “Perdi todas as minhas relações antigas, não tenho tempo agora, o pequeno toma todo meu tempo. Não cresce, não cansa... permanece pequeno”.
- ¹⁵ “Agradeço aos demônios por ser estéril e isso é normal, meu destino é como o destino de uma mula, participam dele dois gêneros que não são compatíveis. Não há quem confirme minha esterilidade senão a face dela”.
- ¹⁶ “Rezarei, sou devota, alcançarei o sacrifício. Não rezarei, darei de ombros ao sacrifício. Viajarei... para onde? Nenhum lugar. Como é bonito isso, viajarei sozinha sem aviso prévio”.
- ¹⁷ “Ele disse: o tempo dos milagres acabou, me convidou a levantar usando muletas enferrujadas, não há profetas entre nós. Não quero viver de lembranças, o que tenho eu e o que tem os profetas? Declararei a profecia,

preciso de um milagre para salvar o que restou de mim”.

¹⁸ “Demônios brincam com meu sangue. Não há espaço para fuga. A nata-
ção é uma coisa perigosa, prefiro conhecer a profundidade abaixo de mim,
não quero uma morte profunda ou um corpo. Quero uma morte calma e
sorridente”.

¹⁹ “Eu odeio o cheiro de sanatórios. Quem sabe de mim senão eu? Cortarei
meu corpo em pedaços para eles, sangrarei meus pulsos se necessário for,
vou mostrar a eles que nada se esconde no meu sangue senão uns demônios
que fazem um carnaval sodomita. Carrego também um coração, não... não,
um membro que bombeia para mim menos do que meus demônios precisam,
não vou exigir muito dele”.

²⁰ “Mulheres adivinhas estão cansadas de todas as suas alianças com os
*jinn*s, são incapazes de se livrar do trivial e obsoleto. Eles me forçaram a
visitá-las, eu não me opus. Conspiramos juntas, eu adorei, chamei isso de
experiência. [...] Ela colocou sua mão sobre mim, me ouviu em uma conversa
bonita que recuso. Ela se desculpou, declarou arrependida:

- Incapaz...

- Oh minha alegria! Até a adivinha!!! Oh meu caso perdido...”

198

²¹ “A altura do chão é exaustiva, primeiro faz você se sentir radiante, não
demora a te fazer voltar para uma terra infértil. Quantas das sandálias eu
tirei, quantos dos vales sagrados eu fui e quantas das ruas atrás de mim
eu cruzei. O lugar aqui é mais amplo, voar não fica bem em você, a altura
te cega”.

²² “Uma maçã preta é invadida pela larva, ainda conserva um brilho original
natural. Uma maçã, é ela o começo de tudo? Dona do evento inaugural? Foi
com ela que uma mulher seduziu um homem e ela falhou em afugentá-lo
e ele se perdeu no deserto infértil, implorando por uma gota de suor para
umedecer seu rosto. Ela continua onde está, espera em sua terra, espera
pelo colapso e destruição dele, espera por sua chegada. O estúpido cai no
artifício dela, uma esquina para uma árvore infrutífera. Ele comeu muitas
larvas, achando que elas são doces”.

O romance na mesa de montagem: *Mobile*, de Michel Butor*

Márcia Arbex

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal : ne juger, en conséquence, ces propos — industriels ou ayant trait à une matérialité : la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase [...]. (Mallarmé, Quant au livre, Divagations, 1897).¹

199

Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. (Lautréamont, Les Chants de Maldoror, 1869).²

Le tableau est une œuvre, un résultat où tout a déjà été joué; la table, elle, est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. Un tableau s'accroche aux cimaises d'un musée; une table se réutilise sans cesse pour de nouveaux banquets, de nouvelles configurations. (Didi-Huberman, Atlas ou le gai savoir inquiet, 2011).³

Os três fragmentos citados em epígrafe visam tão somente uma *entrée en matière* plural; menos para explicitar o sentido atribuído à expressão “mesa de montagem” utilizada no título deste ensaio do que para abordar essa noção pelas margens, dando a ver o livro,

seja ele um romance, de um outro ponto de vista, na interseção da técnica e da *technè*, da ficção e da não ficção, ponto em que a crítica encontra a invenção.

Não seria o livro, para Mallarmé, como uma mesa de montagem na medida em que é “expansão total da letra”, cuja mobilidade instaura “um jogo com a espacialidade que confirma a ficção”? Como não considerar a “mesa de dissecação” de Lautréamont como suporte de uma montagem verbal, e até visual, na qual objetos díspares são reunidos, citações recortadas vêm se justapor por colagem? Por que não estender a reflexão de Didi-Huberman, ao tratar do *Atlas* de Aby Warburg, ao campo literário, e afirmar que a superfície paginal, assim como a “mesa”, é um lugar privilegiado para recolher e apresentar a fragmentação do mundo, “um campo operatório do díspar e do móvel, do heterogêneo e do aberto” onde as inovações são levadas ao extremo? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 68).

200

Mobile: étude pour une représentation des États-Unis (1962), de Michel Butor (1926-2016), traz, segundo nossa hipótese, elementos para uma resposta a essas questões. Suporte de inscrição de uma letra móvel, o livro se torna esse campo operatório do díspar, lugar para a experimentação tipográfica, para o jogo com o branco da página e com os intervalos, espaço onde se expõe o conhecimento de um país, seja ele na sua forma mais fragmentada e heterogênea, e por isso mesmo aberta.

***Mobile*: um “novo romance”?**

A associação do nome de Michel Butor ao chamado *nouveau roman* sempre foi considerada problemática. A imprensa colocara sob a etiqueta da escola do olhar, de uma nova vanguarda, os autores que foram publicados pelas Éditions de Minuit –Marguerite Duras, Robbe-Grillet, Claude Simon e o próprio Butor –, e cujos princípios Robbe-Grillet teria sintetizado no ensaio “Pour un nouveau roman” (1963). De sua parte, Butor não tinha a impressão nem o desejo de

pertencer a um grupo literário; percebia mais diferenças do que semelhanças entre os autores colocados sob esse termo guarda-chuva para ele bastante redutor. Para autores tão diversos, o termo não convinha, uma vez que eles produziam independentemente uns dos outros, sem trocas nem influências. Hoje, basta ver a obra de cada um em sua longa duração para constatar o quanto são, de fato, distantes uns dos outros. Entretanto, à época, a aproximação fazia sentido por um certo número de pontos em comum, entre eles, as mesmas referências literárias: Proust, Joyce, Faulkner, Kafka; o interesse pelos dispositivos óticos e os procedimentos cinematográficos que se traduzem pela importância do olhar, do visual e das descrições; o papel dos objetos familiares na construção narrativa; o modo de tratar o personagem, não como arquétipo ou herói; bem como o interesse pela estrutura, pelos agenciamentos formais. Os primeiros romances de Butor, *Passage de milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) e *Degrés* (1960), narrativas de arquitetura complexa, são, de certa forma, marcados por esses elementos, pelo contexto estruturalista, bem como pela noção barthesiana de escritura, fazendo com que ele seja considerado um crítico-escritor, assim como Roland Barthes e Maurice Blanchot (PERRONE-MOISÉS, 1978).⁴

201

Já em 1958, Barthes é categórico ao afirmar a arbitrariedade do agrupamento de nomes como Butor e Robbe-Grillet, uma vez que essa “escola” do *nouveau roman* não existe e que suas obras estão numa relação de oposição. Com a publicação de *Mobile*, em 1962, Barthes confirma o caráter singular dessa obra – ruptura radical operada tanto na escrita quanto no objeto-livro como estruturas ou “obras” totalizantes – e é seguido por Augusto de Campos, que, em 1963, constata que com esse livro Butor se desvia da “estrada oficial das letras” devido a sua voz, capaz de “perturbar a toada e o coro monótonos ouvidos à passagem dos autores mais acomodaticios e mais digeríveis” (CAMPOS, 1989, p. 7-9).

A publicação de *Mobile* foi de fato um marco que fornece um recorte da obra butoriana em duas etapas: de um lado, costuma-se colocar os quatro romances ao lado da produção dos autores do *nouveau roman*. De outro, os textos escritos após os anos 1960, quando se tornam de certa forma inclassificáveis e a divisão cronológica ou por gêneros se revela praticamente impossível.

Na verdade, essa ruptura com o romance não foi a primeira na trajetória do autor. Filósofo de formação, poeta e admirador do Surrealismo, a opção por esse gênero canônico nos anos 50 pareceu incongruente – André Breton teria considerado o abandono da poesia como uma “traição”: “Tenez, c’est comme ce Butor qui est là, qui pourrait tellement nous intéresser, mais il faut qu’il écrive des romans!” (*apud* BUTOR, 1996, p. 50-51)⁵ – e, até hoje, é objeto de questionamentos da parte da crítica. Em mais de uma ocasião o escritor pôde se explicar: marcado pela fenomenologia, o romance era, para ele, um laboratório para a reflexão, um caminho para apreender a realidade mais diretamente; uma maneira de conciliar suas duas faces, a de filósofo menor e de poeta menor (BUTOR, 1996, p. 55). Em 2009, explica que se distanciou da filosofia ao se aproximar cada vez mais da literatura:

202

Il y avait rupture lorsque j’ai commencé à écrire des romans, car j’avais décidé que je n’écrirais plus d’autres poèmes. Puis il y a eu rupture avec cette rupture quand j’ai recommencé à écrire des poèmes, sans le savoir, cette fois pour des livres d’artistes. Pendant toute ma période romanesque, j’avais refoulé la poésie, et puis elle m’est revenue par l’intermédiaire de mes amis peintres. [...] Dans cette première rupture qui date de mon premier séjour en Égypte, en 1950-1951, je prenais cette résolution pour mieux devenir un poète sous les habits du romancier. La deuxième rupture, c’est la découverte des États-Unis (Id., 2009, p. 103-105).⁶

Com esse deslocamento da questão da ruptura, a poesia passa a ser o traço permanente de sua escrita e o período dos romances

uma espécie de parêntese. Desenha-se, com essa afirmação, uma noção de literatura que se desvincula bruscamente do romance e que se aproxima daquilo que Roland Barthes chamaria de Texto.

Da materialidade da escrita

Não surpreende, portanto, que Barthes tenha sido um dos primeiros a reagir positivamente à publicação de *Mobile*. No ensaio “Littérature et discontinu”, ele destaca a subversão provocada pela “materialidade do Livro”, a “infração voluntária” das regras tipográficas, dos valores retóricos, da continuidade poética, que acaba por tocar a própria ideia de literatura (BARTHES, 1964, p. 179-180). Soma-se a essa prática “subversiva” uma reflexão teórica desenvolvida em inúmeros ensaios sobre a questão da visualidade da letra, da espacialidade da página, da escrita como gesto, do livro como objeto e sua relação com a edição, incluindo o tratamento de texto e o uso do computador.⁷ No longo artigo de 1972, “Propos sur l’écriture et la typographie”, por exemplo, ele explica detalhadamente seu “sistema de escrita, o qual se confunde com suas experimentações em tipografia” (BUTOR, 2013, p. 4).

203

Reconhecemos aqui o legado de Mallarmé, herdeiro da tradição de tipógrafos do século XVI, atento aos cartazes, aos jornais e às publicidades de sua época, e eleito por Michel Butor como um dos maiores mestres dessa “física do texto impresso” (Id., 1964, p. 12). De fato, a partir de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, a cultura do alfabeto foi tomada pela imagem e tanto a literatura quanto as artes visuais testemunharam o surgimento de inúmeros exemplos que evidenciam a “espessura do signo visual”, revelando ainda que a escrita ocidental não havia cortado inteiramente os laços com sua origem icônica. O caráter de “metamorfose figurativa” da letra, que Barthes (1990, p. 93-96) ressalta em “O espírito da letra” ao analisar a coleção de alfabetos de Massin, faz dela, ao menos no Ocidente, “um caso particular do desenho” (BUTOR, 1974, p. 238). O

crítico Butor relembra que a escrita é uma imagem e que o problema de suas relações com outros tipos de imagens é tão antigo quanto ela própria; a “rapidez excessiva de leitura” à qual o desenvolvimento e a multiplicação do impresso – a “reprodutibilidade técnica” benjaminiana (1994) – submeteu o leitor, apenas contribuiu para mascarar, de certa forma, esse fato em nossa consciência ocidental. Na esteira do “livro-partitura” de Mallarmé, Butor consolida sua teoria sobre as qualidades plásticas da página, a tipografia e o que chama de a “física do livro” (BUTOR, 1974, p. 231-242).

204 Apollinaire faria parte daqueles que souberam ver na escrita sua iconicidade e, antes dele, Blaise Cendrars com a *Prose du transsibérien et la petite Jeanne de France* (1913). Isso se deve ao interesse precoce do poeta de *Zone* pela escrita cuneiforme e chinesa, pelos livros medievais com iluminuras e os livros renascentistas, bem como pela pintura cubista com a qual dialoga, informa Butor no prefácio aos *Calligrammes*. E constata que, ao se esforçar em “rivalizar com a pintura”, Apollinaire desenvolve e aprofunda uma reflexão sobre a disposição da escrita na página e que, embora limitado pelos meios técnicos de sua época, deu origem a caligramas figurativos de uma “potência plástica” considerável, que vão do poema-pintura ao poema-natureza-morta e que anunciam a poesia de um Francis Ponge (Id., 1925, p. 16).

Além da pintura, a comparação com a música e a arte da paisagem foi referência para se pensar a espacialidade da literatura, em particular da poesia. São diversas as metáforas utilizadas para aludir a esse movimento. No Prefácio ao *Lance de dados*, Mallarmé evoca a “partitura” e a influência da “Música ouvida em concerto”, uma vez que, “encontrando-se nesta muitos meios que [me] parecem pertencer às Letras, [eu] os retomo” (MALLARMÉ, 2006, p. 151-152). Em “Sur la page”, Michel Butor cita Paul Claudel que examina as propriedades da página, comparando-a desta vez com uma “paisagem em miniatura”, com “varandas sucessivas de um

grande jardim”, com um gramado por onde o leitor poderá “passear”, e não ler, preferindo dominar o conjunto, englobar de uma só visada a paisagem do que se deter nos detalhes (BUTOR, 1964, p. 127).

Em “A literatura, o ouvido e o olho”, um dos textos ensaísticos de *Repertório*, o autor discorre sobre as insuficiências da escrita em transcrever os silêncios e a entonação próprias à voz, e como os escritores encontraram meios para supri-las. Relata, por exemplo, o caso de Balzac, que teria sido o primeiro, na esteira dos ingleses, em especial Laurence Sterne, a introduzir o travessão no interior de uma frase para exprimir “certos acidentes do diálogo”, as “pequenas finezas de conversa” que a pontuação convencional não permitia. Assim, o travessão viria “a pintar essas hesitações, esses gestos, essas pausas que acrescentam alguma fidelidade a uma conversa que o leitor então acentua muito melhor e a seu bel-prazer”, diz Balzac (*apud* BUTOR, 1974, p. 234), em prefácio aos *Chouans*. O deslocamento da função das reticências também é assinalado: se antes elas designavam a incompletude de uma frase, passaram a significar a introdução de prolongamentos, “silêncios de expectativa”, como em Nathalie Sarraute cujas páginas são “esburacadas” pelas reticências (BUTOR, 1974, p. 234).

205

A “potencialidade figurativa da linguagem escrita” para retomar a expressão de Sirvent (2012, p. 284) não se manifesta necessariamente, em Butor, pela figuração, como em certos caligramas de Apollinaire, mas pela figurabilidade produzida pela mobilidade da letra e do jogo que se instaura na superfície paginal, o que pressupõe um “pensamento da tela” (*pensée de l'écran*): o branco da página, mas também toda superfície suscetível de acolher a escrita, em sua opacidade de matéria, de textura, de suporte é, para Christin (1995, p.11), uma tela significativa, não considerada em sua ausência, mas como visibilidade resistente capaz de “retardar” a legibilidade. Logo, “ver o branco” significa transgredir.

Vejamos alguns exemplos nos romances dos anos 1950.

Infrações tipográficas no romance

As “infrações voluntárias” a que se refere Barthes no ensaio sobre *Mobile* vinham sendo praticadas, discretamente, nos romances butorianos desde os anos 1950, ainda que os textos permanecessem sujeitos às restrições editoriais de um formato, bem como às de uma diagramação convencionais. Os primeiros romances publicados pelas Éditions de Minuit – *L’Emploi du temps*, *Passage de milan*, *La Modification* e *Degrés* – já apresentavam essas “pequenas invenções discretas” (BUTOR, 1992, p. 34), uma vez que se tratava de obter resultados eficientes com uma extrema simplicidade de meios. “Não há nesses livros absolutamente nada daquilo que se poderia chamar tipografia ‘de choque’, uma tipografia de cartaz ou uma tipografia de estilo publicitário. Ao contrário. O pouco que há, foi necessário obtê-lo por ardil” (Id., 2013, p. 17).

206 Em *L’Emploi du temps*, por exemplo, no último capítulo, as alíneas são colocadas no interior dos parágrafos e as frases não terminam com o ponto final, dando a impressão de que os parágrafos começam propositalmente com letras minúsculas. Ao dividir desse modo o bloco do parágrafo, obtêm-se efeitos tipográficos pelo foco dado a certos trechos, que ganham maior visibilidade. Assim ocorre nas sete repetições do nome da personagem Ann, com a seguinte formulação:

où, cette Ann qui va se fiancer avec James [...],

cette Ann dont bien évidemment je ne puis pas écrire le nom sans jalousie [...],

cette Ann qui ne sait pas encore que je suis averti de ma condamnation [...],

cette Ann aimante, en pleine joie [...],

cette Ann à qui je ne pourrai plus maintenant faire comprendre mon malheur [...],

cette Ann qu’il me faudra présenter aux Burton [...],

cette Ann dont les yeux gris qui me regardaient si bien [...] (BUTOR, 1956, p. 350-351).⁸

O efeito visual obtido pela repetição das letras (dupla repetição das consoantes, tanto no pronome demonstrativo quanto no nome próprio) e a presença de minúsculas em início do parágrafo confirmam que não se “pode alterar impunemente” a figura de uma palavra já consagrada ou as convenções de determinada língua. Raymond Queneau é um exemplo disto: ao escrever de um modo fonético – Skeutadittaleur e Singermindépré (QUENEAU, 1959, p. 13; 37) –, ele “atrasa a compreensão”, cria um “embaraço que nele se resolve por um valor satírico ou sarcástico, o riso superando o obstáculo” (BUTOR, 2013, p. 17). No exemplo acima citado, o efeito pretendido não é o humor eventualmente obtido por jogo fonético, ainda que possa sugerir associações de palavras como *cette année* ou *sept ans*. O ritmo criado pela repetição visual e sonora confere certa poeticidade à narrativa, além de reforçar o aspecto circular do romance e o modo obsessivo pelo qual o protagonista narrador Jacques Revel busca sua amada, Ann, sua Ariane.

207

Procedimento semelhante ao da repetição de “cette Ann” se encontra em páginas anteriores de *L’Emploi du temps*, com as alíneas iniciadas com o nome da personagem Rose, repetido doze vezes, ainda que o efeito visual seja menos evidente do que no precedente, devido aos trechos bem mais longos, o que dificulta sua percepção visual. Citaremos apenas cinco ocorrências, ordenadas aqui de forma a evidenciar a repetição:

Rose que j’ai retrouvé dans cette horrible lourde soirée [...],

Rose qui restait assise sur le bord de cette table [...],

Rose qui m’a regardé de façon si touchante [...],

Rose avec qui j’ai déjeuné le lendemain [...],

Rose qui restait près de moi [...] (BUTOR, 1956, p. 272-274).⁹

A introdução da novidade – as alíneas no interior dos parágrafos – se deve, segundo a explicação do autor, ao fato de suas frases serem muito longas, necessitando portanto esclarecimento. Ao introduzir essas alíneas lá onde não se espera, introduz-se um branco inesperado que altera a mancha gráfica habitual da narrativa em prosa, fragmenta-se o bloco do parágrafo, acrescentando-lhe um elemento de poeticidade. O procedimento já havia sido utilizado em seu primeiro romance, *Passage de milan*. O capítulo XI nos oferece um exemplo de narrativa arejada pelo espaçamento não convencional, as frases começando por minúsculas, terminando por vírgulas, às vezes comportando poucas palavras, como versos de um poema, que contrastam com a mancha gráfica homogênea da maioria das outras páginas:

208

Le cône de lumière, tenu par la main soigneuse mais fatiguée,
(à sa droite une flaque d'eau, à gauche un affaissement sec)
sonde, ausculte, vacille,
s'accroche à des plis d'étoffes, zigzague. Une chaussure.
Le cercle en diminuant se fait plus intense, dissolvant l'ombre d'une faible frange irisée.
La main,
la poche, le mouvement de l'épaule jusqu'au col
(qu'il respire fort,
il est comme en larmes dans son sommeil) [...]
(BUTOR, 1954, p. 265).¹⁰

Essas inovações não deixavam de provocar certo conflito com os editores que sempre reagiam na defensiva: pediam então para se evitar alíneas no interior dos parágrafos porque, no contexto dos anos 1950, significava “experimentação literária”, termo “ligado a coisas antiquadas – que agora voltaram à moda –, isto é, a obra de Apollinaire, os futuristas russos etc.” (Id., 2013, p. 15). A respeito de *Passage de milan*, ele observa:

Obter de um impressor, em um livro com o subtítulo “romance”, parágrafos terminados por uma vírgula é algo extremamente difícil! Durante a correção deste primeiro livro, fui obrigado a recolocar vírgulas quase todas as vezes que as empregara no manuscrito em fim de parágrafo, pois o linotipista conservava tão arraigado o vício de colocar seja um ponto, seja a rigor os dois pontos no fim de uma alínea que, mesmo se ele via uma vírgula, automaticamente, substituía por um ponto! Agora, depois de vinte anos, já não tenho a menor dificuldade. Nunca mais terei de fazer correções deste gênero (Ibid., p. 15).

Em *Passage de milan*, uma outra inovação tipográfica havia sido criada. Prevendo a dificuldade do leitor em distinguir a fala de cada uma das personagens, uma vez que nesse romance polifônico as vozes são intercaladas umas às outras sem nenhuma solução de continuidade ou identificação, o escritor se inspirou na estrutura tipográfica das peças de teatro e colocou os nomes à margem dos parágrafos, algo que não se fazia de costume. Os nomes em caixa alta de alguns personagens aparecem de fato nas margens do capítulo VI, em que há os monólogos de Bénédicte e de Henri, intercalados, em seguida de Vincent e Gérard, igualmente intercalados.

209

Vemos aqui postas em prática as considerações de W. Benjamin sobre o “autor como produtor” (1994) uma vez que o interesse de Butor pelas técnicas de tipografia não é somente teórico. Em entrevista, o escritor relata como muitos de seus livros foram preparados por ele mesmo página por página, ou seja, cada página do manuscrito, batida à máquina, corresponde a uma página do livro, com um certo número de indicações para o tipógrafo que, aos poucos, passou a compreender melhor o que ele queria, dispensando assim a função do paginador. Com o tempo, o escritor consegue dos editores uma maior aceitação dessas novidades, mas é ele próprio quem abandona o romance para novas experimentações literárias (BUTOR, 1992, p. 35).

Gesto-dripping, escrita-móvil

Mobile: étude pour une représentation des États-Unis foi uma das publicações de Butor que mais suscitou comentários da crítica no ano de sua publicação, grande parte deles contrários e negativos: além de ter sido acusado de ter despendido muito com sua fabricação e de ser ilegível, um crítico anônimo aproxima o uso do espaço tipográfico da técnica das vanguardas, o que para ele não consistiria em novidade. Roland Barthes, Louis Aragon e Jean Roudaut foram os poucos a elogiar a ousadia (Cf. BUTOR, 2013, p. 18), além de Georges Perros, amigo do escritor que resume assim seu entusiasmo:

C'est un livre qui noircit au lavage, qui vous fout le vertige, dans un délire orchestré, la distribution des timbres bien réglée. C'est féroce et c'est tendre, doucement prophétique, l'ombre étant poétiquement portée. C'est aussi un livre qu'on regarde, Mallarmé t'aurait embrassé [...] (PERROS *apud* MINSSIEUX-CHAMONARD, 2006, p. 49).¹¹

210

No Brasil, *Mobile* incitou Augusto de Campos a escrever “A prosa é *Mobile*”, apenas um ano após sua publicação na França. Nesse ensaio, Campos o consagra como um “desvio arriscado” que “parece pôr em xeque a sobrevivência do romance, como tal, em nossos dias”, uma experiência que segue a “tradição revolucionária” tanto da prosa quanto da poesia de vanguarda – Joyce, Mallarmé, Pound e Cummings, o que o aproximaria das experiências da poesia visual e da poesia concreta brasileira. Para o poeta brasileiro: “Em *Mobile* [...] defrontamo-nos com uma experiência radical, no sentido de que também a estrutura formal do texto é envolvida na postulação implícita de uma nova prosa” (CAMPOS, 1989, p. 23-24).

Sabe-se que o livro surgiu de uma solicitação para escrever sobre os Estados Unidos, país que Butor conheceu no início dos anos 1960 a convite da Bryn Mawr College, onde trabalhou como professor. Contudo, a forma narrativa convencional, seja de um relato de viagem, seja de um romance não o satisfaz; daí a busca

de uma forma inédita para relatar sua descoberta desse país, para “projeter un filet de mots sur ce continent indomptable” (BUTOR, 1996, p. 133).¹²

Campos se pergunta como classificar *Mobile*: “Poema-reportagem? Diário poético? Prosapoema? Poemaprosa?”, respondendo logo em seguida que “Butor faz de sua prosa uma proeza” (CAMPOS, 1989, p. 34). Barthes, por sua vez, afirma que o que *Mobile* “feriu”, na realidade, foi a própria ideia do Livro:

Un recueil — et bien pire encore, car le recueil est un genre mineur mais reçu —, une suite de phrases, de citations, d’extraits de presse, d’alinéas, de mots, de grosses capitales dispersées à la surface, souvent peu remplie de la page, tout cela concernant un objet (Amérique) dont les parties elles-mêmes (les États de l’Union) sont présentées dans le plus insipide des ordres, qui est l’ordre alphabétique, voilà une technique d’exposition indigne de la façon dont nos ancêtres nous ont appris à faire un livre (BARTHES, 1964, p. 176).¹³

211

Organizado em ordem alfabética por nome dos estados norte-americanos, o texto é composto, em grande parte, de colagens de citações extraídas de todo um material coletado por esse trapeiro benjaminiano que é Butor: publicidades, cartazes, livros, letreiros luminosos, trechos de textos de Franklin, Jefferson, Carnegie, catálogos, crônicas históricas, documentos autênticos, que deveriam mostrar como os próprios norte-americanos se retratavam e no que pensavam. O livro se parece com um inventário de objetos comuns; traz tanto os nomes de uma famosa marca de sorvetes, cujos grandes painéis publicitários são vistos ao longo das estradas, quanto as marcas de carros que são listadas a profusão por ordem alfabética: Cadillac, Chevrolet, Dodge, Ford, etc., ou ainda os títulos de jornais: *New York Times*, *Herald Tribune*, *Time*, *Life*, *Reader’s Digest* (BUTOR, 1962, p. 76-77; 203-205; 252; 258). Esse interesse por isto que o autor chama de o “museu do cotidiano”, que são as lojas de

departamento, se traduz pela utilização de catálogos de venda por correspondência da Sears e Ward para as descrições precisas da vida cotidiana, que apontam para o pleno desenvolvimento americano da sociedade de consumo.

Comparando-se a uma costureira, Butor reuniu e “montou” essas citações e empréstimos como peças díspares de um *patchwork*. Augusto de Campos retoma a comparação do escritor para observar que a “imagem da colcha de retalhos” fornece “uma boa chave para a penetração das técnicas compositivas do texto e para a apreensão do seu tipo especial de comunicabilidade”: a representação dos Estados Unidos configura-se como “uma imagem ideogrâmica desse prodígio-avatar do mundo capitalista e seu impacto sobre o escritor” (CAMPOS, 1989, p. 27).

212

A colagem de citações ocupa aqui um lugar de destaque, uma vez que a fabulação romanesca e o narrador desaparecem completamente por detrás dos textos citados, únicos a constituírem o livro. Com a colagem, o objetivo era fazer com que os próprios norte-americanos falassem, não apenas dar-lhes voz, mas fazer com que a crítica partisse deles próprios, por exemplo, a crítica à violência racial que ele mesmo testemunhou: inicialmente localizou os seus sintomas, como a separação dos toaletes para brancos e negros, a atração sexual reprimida por uma sociedade puritana e que se manifesta nos sonhos (BUTOR, 1996, p. 137); em seguida, introduziu citações referentes ao tema, como as que foram extraídas de *Notes sur l'État de Virginie* (Id., 1962, p. 43; 120) de Thomas Jefferson, que insiste em demonstrar a diferença de raças, com diversos tipos de argumentos. Os trechos foram traduzidos por Butor o mais fielmente possível, de acordo com Gobenceaux (2007), para mostrar que o discurso de Thomas Jefferson, considerado posteriormente o símbolo da igualdade entre os homens, era à época profundamente racista. Além do racismo, *Mobile* denuncia a exterminação dos índios, ao citar trechos que contam como inúmeras tribos, ao sul da

Flórida, na época da descoberta, foram aos poucos desaparecendo (BUTOR, 1962, p. 18).

A questão do tempo na narrativa, um dos principais eixos da obra butoriana desde o primeiro romance, está sempre articulada à questão espacial. Em *Mobile* não poderia ser diferente e o autor chega a dizer que a “anamorfose temporal” (Id., 1996, p. 125-126) é um dos temas fundamentais do livro, pois a experiência da travessia do país visto do céu implica na mudança constante de fuso horário e a consequente perda da noção do tempo. Pode-se dizer com Minssieux-Chamonard (2006, p. 45) que “*Mobile est un voyage d’un peu plus de deux jours à travers les cinquante États américains. De la nuit au jour, du jour à la nuit puis de nouveau à la nuit, chaque État est visité en une heure, selon l’ordre alphabétique ; une heure d’un temps multiple [...]*”.¹⁴ Esse tempo múltiplo obtido pelo jogo com a diferença de horários durante a travessia virtual dentro do território norte-americano faz com que a viagem pareça se desenrolar, como observa Campos, “sobre um mapa ou ‘quilt’ panorâmico, que os olhos pudessem percorrer, indiferentemente, a partir de qualquer ponto” (CAMPOS, 1989, p. 30). O livro abre-se aliás com um mapa dos E.U.A..

A percepção espaçotemporal peculiar e a utilização da colagem que ali se expõe se materializam nas inovações tipográficas e no formato diferenciado. O “objeto América” é dissecado, suas partes recortadas e montadas novamente numa ordem que contraria a da linearidade narrativa e desobedece à homogeneização tipográfica. A “ferida” causada por *Mobile* é ainda mais grave se pensarmos que tal infração foi voluntária, que a composição foi extremamente calculada, adverte ainda Barthes em seu ensaio. Butor teve a oportunidade de se explicar em mais de uma oportunidade: “[...] nesse livro pode-se dizer que tudo está no interior de uma imensa frase. Eu tive, então, de encontrar outros meios de organizar o texto e, aí, claro, o exemplo da pintura e da música, pois em *Mobile* cada

página é um quadro feito com palavras, um quadro abstrato” (BUTOR, 1992, p. 34). O resultado dessa montagem dialoga tanto com a “partitura” de *Um lance de dados*, de Mallarmé, com os poetas americanos Ezra Pound e William Carlos Williams, quanto com as artes plásticas. Dedicado ao artista Jackson Pollock,¹⁵ que lhe inspira o *dripping* e a visão aérea da superfície, ou “experiência bruta no chão” (KRAUSS, 1990, p. 98), *Mobile* faz ainda referência, desde o título, aos móveis de Alexander Calder, ao qual Butor atribui a organização do livro em blocos de texto que são articulados entre si por “dobradiças”, assim como as peças suspensas dos móveis.¹⁶ O mergulho do olhar que demanda a “experiência do chão” de Pollock é próximo ao solicitado pela mesa de montagem que constitui *Mobile*, cujas páginas são como paisagens ou territórios avistados de cima que favorecem a ambiguidade espacial e demandam uma leitura-deciframento da superfície próxima da exigida pela imagem, para além do significado textual.

214

Esses princípios são explicados pelo autor, detalhadamente, em entrevista a André Clavel: tendo observado que em cada estado americano encontram-se cidades com nomes idênticos (por exemplo: existe uma Manchester no estado de Nova Iorque, mas também no de Ohio, Pensilvânia, Indiana, entre outros) optou por colocá-los em caixa alta para melhor identificação por parte do leitor. São esses topônimos, comparados ao contrabaixo em uma orquestra de jazz, ou a “estrelas de primeira grandeza” (CAMPOS, 1989, p. 30), que comandam a montagem dos blocos. No interior desses blocos, ou “células”, foram colocados “brasões” que simbolizam cada um dos estados, com suas canções, flores, pássaros típicos. Três grandes grupos foram então definidos: os nomes indígenas, únicos; os nomes importados da Europa; e os nomes ditos “utópicos”, relacionados com frequência aos homens célebres. Cada “capítulo” se inicia com uma saudação, seguida do nome do estado, por ordem alfabética, e a indicação do horário: “BIENVENUE AU NEW YORK/ midi sonne

à SALEM, temps oriental” (BUTOR, 1962, p. 195).¹⁷

A eficácia da composição do texto decorre justamente do jogo de oposição entre os diferentes tipos empregados, entre estabilidade e mobilidade, força e leveza. A escolha da caixa alta (maiúscula) e do romano para os nomes de estados e cidades garantem o rigor, a ênfase e a estabilidade ao texto; enquanto a caixa baixa (minúscula) expressa certa noção de simplicidade, de igualdade, uma vez que seu uso é considerado universal e habitual. Associada ao itálico, a caixa baixa imprime flexibilidade plástica e denota sensibilidade e intimidade (pela semelhança com o *ductus* da escrita manuscrita), o que a torna com frequência a preferida da poesia (DUPLAN, 1977, p. 322-331). O trecho seguinte é exemplar do aspecto poético reservado ao itálico – “*La mer, / la grande lessive de la mer, / que la mer me frappe, / que la mer me pénètre, / que la mer me guérisse, / que la mer m’ouvre les yeux*” (BUTOR, 1962, p. 74)¹⁸ – colocado numa configuração espacial com alternância significativa das margens. Nas páginas dedicadas ao estado da Flórida, também se pode observar o uso poético do itálico no tratamento do tema das aves, em alusão ao caligrama, composto por uma revoada de nomes de pássaros distintos que parecem se deslocar para a direita: “*Frégates, / grives des dunes, / sternes royaux, / sternes de Cabot, / grands hérons blancs, / petits hérons bleus, / grands jambes jaunes*” (Ibid., p. 36).¹⁹

215

Embora pareça ser de uma complexidade de realização para a época, Butor sempre recorreu à economia de meios utilizando, por exemplo, somente um caractere (Plantin), em um só corpo (11), mas explorando suas variantes. Além disso, para criar um efeito de variedade tipográfica, cinco margens diferentes foram utilizadas em *Mobile*, demonstrando que o tratamento dos brancos é “suficientemente eficaz para fazer crer que há diferenças de tamanhos” (Id., 2013, p. 18; 20-21). Essa orquestração das margens cria um efeito visual poético comparável ao efeito de partitura de *Um lance de dados*, criando às vezes zonas inteiras de ausência de texto, fazendo

com que correntes de ar “circulem” entre as palavras, aspecto que é facilitado pelo grande formato adotado. Em outros momentos, as margens são reduzidas de modo a formar colunas, centralizadas como listas, ou duplas, como no exemplo a seguir:

[...]
Avez-vous pensé à acheter vos Kleenex ?
Si vous pensez que toutes les soupes
concentrées...
avez-vous pensé...
si vous pensez...
uiiiie,
uuuiie,
vez-vous pensé,
vous pensé,
olez,
omez,
cacola,
sicola,
clac,
qu'est-ce que c'est ?
[...] (Id., 1962, p. 321).²⁰

216

As escolhas tipográficas, bem como todo o trabalho que envolve o projeto editorial, não são mais consideradas sob o ponto de vista estritamente técnico, como um recurso a serviço do texto, logo secundário em relação a ele. Na verdade, é todo um modo de leitura novo que é exigido ao leitor, em que a visibilidade precede a legibilidade, em que escrita em sua iconicidade aliada ao branco são produtores de sentido.

Da montagem como operação de conhecimento

Mobile marca, portanto, uma ruptura não apenas com o

romance, mas com o *nouveau roman* e até mesmo com a noção de narrativa, afirmando-se ainda para além das tentativas de classificação genéricas como “nova prosa” ou “prosapoema”, propostas por Campos. Aproxima-se, antes, do livro-objeto pela partilha de zonas fronteiriças com as artes e as técnicas. Exibe sua matéria e seu modo de produção: o visível é disposto sobre a página como sobre uma “mesa” no sentido de “um *campo operatório do dispar e do móvel*, do heterogêneo e do aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 68) como se procurou demonstrar. É todo um saber sobre a América que surge dessas páginas, não um saber formulado em termos intelectuais, como diz Barthes (1964, p. 181), mas de acordo com um código de signos que precisa ser decifrado, código que repousa, a nosso ver, nos procedimentos de colagem e montagem.

Pode-se dizer que em *Mobile* há uma arqueologia material da modernidade implícita na coleta de citações em consonância com Benjamin que, no livro das *Passagens*, afirma: “Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2006, p. 502). Há também um “trabalho da citação”, no sentido explicitado por Compagnon (1996, p. 33), considerando “tudo o que ela põe em movimento na leitura e na escrita”, sua “potência de ação”. De um lado, o uso citacional traduz um interesse de certa forma sociológico sobre os Estados Unidos, de outro, uma visão política: “Como eu tinha críticas muito severas contra os Estados Unidos, eu queria absolutamente fazer falar os americanos” (BUTOR, 2015, p. 297).

A montagem das citações na página, por sua vez, evidencia as “qualidades cromáticas e estilísticas” dos fragmentos que são justapostos em mosaico (Id., 2003, p. 34-35), de modo que as oposições e os contrastes das matérias tipográficas reforçam a heterogeneidade do material textual. Como operação de conhecimento a montagem corrobora, ainda, o entrelaçamento espaçotemporal ao conjugar

fragmentos textuais de diferentes épocas, fontes, lugares, e fazendo-os dialogar de forma transversal, e não linear; de modo anacrônico, e não cronológico, numa abertura para a confrontação constante para a diversidade de vozes. Podemos retomar os argumentos de Didi-Huberman sobre o *Atlas* de Warburg para dizer que Butor delega à “montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental”, no caso de *Mobile*, a americana; e que “contra toda pureza estética”, ele “introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem” (2017, p. 29; 19). Os fragmentos citacionais se movimentam no interior do livro como reflexos captados e disseminados pelos vidrilhos de um caleidoscópio, que desmontam um determinado saber sobre a América para em seguida proceder a sua remontagem, levando em conta a espacialidade da página e a tipografia.

218

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Littérature et discontinu. In: _____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. p. 175-187.

BARTHES, Roland. O espírito da letra. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 93-96.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136. (Obras Escolhidas, 1).

_____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle e Olgária Matos. Tradução de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- BUTOR, Michel. *Passage de milan*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1954.
- _____. *L'Emploi du temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1956/1995.
- _____. *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. Préface. In: APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes: poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Paris: Gallimard, 1925. p. 7-17.
- _____. Sur la page. In: _____. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1964. p. 125-129.
- _____. A Literatura, o ouvido e o olho. In: _____. *Repertório*. Organização e tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 231-242.
- _____. *O inventário do tempo*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. Na fronteira das linguagens. *Guia das Artes*, São Paulo, n. 30, p. 30-36, dez. 1992. Entrevista concedida a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg.
- _____. *Curriculum vitae: entretiens avec André Clavel*. Paris: Plon, 1996.
- _____. *Michel Butor par Michel Butor*. Paris: Seghers, 2003. (Poètes d'aujourd'hui).
- BUTOR, Michel. *Michel Butor: rencontre avec Roger-Michel Allemand*. Paris: Argol, 2009.
- _____. Considerações sobre a escrita e a tipografia. Tradução de Guilherme da Cruz e Zica. In: ZICA, Guilherme da Cruz e. *Michel Butor na tipografia: desenredando da escrita*. 2013. 60 f. Monografia (Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- _____. Entretien avec Michel Butor, écrivain gyroscope. Entretien par Virginie Tahar. *Cahiers Georges Perec*, Paris, n. 12, p. 297, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. À margem da margem: prefácio. In: _____. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 7-9.
- _____. A prosa é *Mobile*. In: _____. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 23-24.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

DUPLAN, Pierre. Pour une sémiologie de la lettre. In: L'ESPACE et la lettre: écritures, typographies. Paris: UGE, 1977. (Cahiers Jussieu, 3).

GOBENCEAUX, Nathanaël. Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie: entretien avec Michel Butor. *Cybergeo: European Journal of Geography*, sept. 2007. Disponível em: <<http://goo.gl/EwobxZ>>. Acesso em 15 set. 2013.

KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.

MALLARMÉ. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 151-152.

MINSSIEUX-CHAMONARD, Marie. *Michel Butor*. Paris: Culturesfrance, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

QUENEAU, Raymond. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1959.

220 SIRVENT, Michel. Invenções scriptográficas. In: ARBEX, Márcia; AL-LEMAND, Roger-Michel (Org.). *Universo Butor*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012. p. 281-294.

NOTAS

* O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil (*Projeto Sobrevivências da imagem na escrita*).

¹ “O livro, expansão total da letra, deve extrair dela, diretamente, uma mobilidade e espaçoso, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirma a ficção. Nada de fortuito, nisso, onde parece um acaso captar a ideia, o aparato é o mesmo: não julgar, por conseguinte, estas proposições – industriais ou respeitantes a uma materialidade: a fabricação do livro, no conjunto que se expandirá, começa, a partir de uma frase” (“O livro, instrumento espiritual”, de Stéphane Mallarmé, tradução de Michael Gibbs).

² “Belo como o encontro casual sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva” (Tradução minha).

³ “O quadro é uma obra, um resultado em que tudo foi decidido; a mesa é um dispositivo em que tudo poderá sempre se repetir. Um quadro se pendura nos frisos de um museu; uma mesa se utiliza para novos banquetes, novas configurações”. (Didi-Huberman, *Atlas ou o gaio saber inquieto*, 2017, p. 68).

⁴ Cf. também PERRONE-MOISÉS. *O nôvo romance francês*. São Paulo: Editora São Paulo, 1966; e PERRONE-MOISÉS. O império literário de Michel Butor. In: _____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 141-151.

⁵ “Vejam, é como esse Butor que está aí, que poderia tanto nos interessar, mas que teve de escrever romances!” (Tradução minha).

⁶ “Houve ruptura quando comecei a escrever romances, pois eu havia decidido que não escreveria mais outros poemas. Em seguida, houve ruptura com essa ruptura quando recomecei a escrever poemas, sem sabê-lo, dessa vez para os livros de artistas. Durante todo o período dos romances eu havia reprimido a poesia, e depois ela retornou pelo intermédio de meus amigos pintores. [...] Nessa primeira ruptura, que data de minha primeira estada no Egito, em 1950-1951, tomei essa resolução para me tornar um melhor poeta sob a vestimenta do romancista. A segunda ruptura foi a descoberta dos Estados Unidos”. (Tradução minha).

⁷ A maior parte desses textos encontram-se em *Répertoire II e III*. Em *Sobre a escrita e a arte*, reunimos a tradução de alguns deles: “Elogio do tratamento de texto”, “Escrever é um gesto”, “As irmãs estão de mudança: literatura e pintura no século XX.” (Cf. BUTOR. *Sobre a escrita e a arte*. Organização e tradução de Márcia Arbex e Livia Chaves. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011. p. 12-37).

⁸ Na tradução para o português, *Inventário do tempo*, as alíneas iniciando com minúsculas foram mantidas e obteve-se efeito visual semelhante com a repetição das consoantes em “essa Ann”: “em que essa Ann, que vai noivar com James [...], essa Ann, cujo nome evidentemente não posso escrever sem ciúme [...], essa Ann, que não sabe ainda que estou avisado de minha condenação [...], essa Ann amante, cheia de alegria [...], essa Ann, a quem agora não poderei mais fazer compreender a minha desgraça [...], essa Ann, que terei que apresentar aos Burtons [...], essa Ann, cujos olhos cinzentos, que me olhavam tão bem neste inverno [...]” (BUTOR, 1988, p. 290-291).

⁹ Na tradução para o português, as vírgulas foram dessa vez substituídas por ponto final, ou mesmo suprimidas, criando parágrafos em vez de frases longas e anulando, portanto, o efeito pretendido: “Rose, que encontrei nova-

mente nessa horrível noite pesada de sábado [...]. Rose, que ficou sentada à ponta dessa mesa [...]. Rose, que me olhou de maneira tão comovente [...]. Rose, com quem almocei no dia seguinte [...] Rose, que ficou ao meu lado [...] Rose, que tive de levar em casa [...], Rose, que conta tanto comigo [...]” (BUTOR, 1988, p. 225-227).

¹⁰ “O cone de luz, conduzido pela mão cuidadosa mas cansada, / (à sua direita uma poça d’água, à esquerda uma queda seca) / sonda, ausculta, vacila, / se prende às dobras de tecidos, zigzagueia. Um sapato. / O círculo, ao diminuir, torna-se mais intenso, / dissolvendo a sombra de uma fraca borda iridescente / A mão, o bolso, o movimento do ombro até o pescoço / (como ele respira forte, é como se chorasse em seu sono)” (Tradução minha).

¹¹ “É um livro que escurece ao ser lavado, que causa vertigem, num delírio orquestrado, a distribuição dos timbres bem-regulada. É feroz e terno, docemente profético, sua sombra estando poeticamente projetada. É também um livro que se olha, Mallarmé o teria abraçado [...]”. (Tradução minha).

¹² “Lançar uma rede de palavras sobre esse continente indomável”. (Tradução minha).

222 ¹³ “Uma coletânea – e ainda bem pior, pois a coletânea é um gênero menor, mas aceito –, uma sequência de frases, de citações, de trechos da imprensa, de alíneas, de palavras, de grandes letras maiúsculas dispersas na superfície da página que, com frequência está pouco preenchida, tudo isso se referindo a um objeto (a América) cujas partes são elas mesmas (os Estados da União) apresentadas na mais insípida das ordens, a ordem alfabética, aqui está uma técnica de exposição indigna da maneira que nossos ancestrais nos ensinaram a fazer um livro”. (Tradução minha).

¹⁴ “*Mobile* é uma viagem de um pouco mais de dois dias através cinquenta estados americanos. Da noite para o dia, do dia para a noite e, em seguida, novamente para a noite, cada estado é visitado em uma hora, de acordo com a ordem alfabética; uma hora de um tempo múltiplo [...]”. (Tradução minha).

¹⁵ O fato de Pollock pintar de pé, com a tela colocada no chão, para obter uma “visão aérea” da superfície, recorda a Butor a visão das paisagens americanas a partir da janela do avião, quando atravessou o país de leste a oeste. Logo, essa nova percepção fotográfica do espaço precisa de novos meios para se expressar e fazer “sentir como esse meio de transporte [o avião] transforma nosso espaço e nosso tempo”. (“Il fallait trouver des moyens de dire cette nouvelle vue sur notre habitacle, de faire sentir la façon dont ce moyen de transport transforme notre espace et notre temps”). (BUTOR, 2003, p. 17).

¹⁶ Para Campos, a evocação da obra de Calder indica a “rejeição de toda a

fixidez ou rigidez narrativa em prol de uma ideia de ‘moto-perpétuo’, de obra aberta [...]” (CAMPOS, 1989, p. 27).

¹⁷ “BEM-VINDO A NOVA IORQUE/ é meio-dia em SALEM, tempo oriental”. (Tradução minha).

¹⁸ “O mar, / a grande limpeza do mar, / que o mar me bata, / que o mar me penetre, / que o mar me cure, / que o mar me abra os olhos” (Tradução minha).

¹⁹ “Fragatas, / tordos das dunas, / garajaus-reais, / garajaus comuns, / grandes garças brancas, / pequenas garças azuis, / grandes pernas amarelas” (Tradução minha).

²⁰ “Você pensou em comprar o seu Kleenex ?/ Se você pensa que todas as sopas concentradas / Você pensou.../ se você pensa... / uiiie, / uiiie, / você pensou, pensou, / [v]oe, [f]ume, / cacola, / sicola, / clic, / clac, / o que é?” (Tradução minha).

Romance(s) no Brasil do século XIX: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida

Marcus Vinicius Nogueira Soares

224 O título do presente trabalho evoca uma variedade da qual não me ocuparei aqui, variedade que apontaria para uma possível abordagem de romances que seriam representativos de diferentes modalidades do gênero que foram produzidas no decorrer do século XIX brasileiro. Na verdade, o singular do título está restrito única e exclusivamente a uma modalidade que, de certa maneira, esteve subjacente às outras, daí a sua pluralidade, uma vez que se tratava de elemento comum enquanto prática usual de escrita e publicação de romances. Refiro-me ao romance seriado e, mais especificamente, ao romance seriado publicado em periódicos. Escolhi as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, pois acredito que seja um dos romances que melhor articulam a relação entre jornalismo e literatura no contexto oitocentista tanto do ponto de vista discursivo quanto da perspectiva das condições materiais de publicação.

A vocação jornalística

Abracei essa profissão por instinto, quando ainda lhe não podia medir bem toda a importância: obscuro entre os obscuros, não tendo ainda do que ela tem de glorioso e belo senão a parte diminuta que corresponde à insignificância do meu esforço, confesso com prazer que ainda não tive um dia de arrependimento e que só a força das circunstâncias me afastará da carreira começada (ALMEIDA, 1857, p. 2).

O trecho acima é de autoria de Manuel Antônio de Almeida. Foi retirado de artigo estampado no primeiro número do jornal *O Paraíba*, de 2 de dezembro de 1857.¹ Trata-se de carta aberta, na qual Almeida parabeniza o amigo e jornalista português Augusto Emílio Zaluar pela iniciativa de publicação do periódico. Embora formado em medicina desde 1855, não é esta a profissão aludida por Almeida com tamanha ênfase. Em sua breve vida, trinta anos apenas, Almeida nunca a exerceu. Mesmo passando por dificuldades financeiras, chegou a recusar proposta de criação de uma Casa de Saúde em Nova Friburgo, no período em que lá esteve, cuidando da irmã enferma, entre 1859 e 1861. Em carta de fevereiro de 1861, endereçada a Quintino Bocaiuva, ele confidencia ao amigo o motivo da recusa:

[...] ideia evidentemente lucrativa. Mas isto amarrava-me de pés e mãos: de um momento para outro o vento da fortuna podia soprar no sentido de minha vocação e de minhas aptidões, mas então já não seria tempo de largar ao abandono capitais alheios (ALMEIDA, 1991, p. 104).

225

Apesar do lucro certo que ele teria com o empreendimento hospitalar, o autor preferiu viver da tradução de romances para os periódicos da corte enquanto esperava a retomada da carreira interrompida, no caso, jornalismo, e, no período de exílio na cidade serrana, entre 1859 e 1861, ano de sua morte, dois de seus trabalhos já tinham sido publicados, respectivamente no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio de Janeiro: O rei dos mendigos*, de Paul Féval, e *Moullah-Nour*, de Alexandre Dumas.

Na verdade, o exílio não foi a causa direta da interrupção. Antes mesmo da viagem, Almeida já se encontrava afastado da prática sistemática do jornalismo desde que saiu do *Correio Mercantil* em 1856, passando a contribuir muito pouco para a imprensa, como no exemplo acima de *O Paraíba*, e mesmo assim fora da corte – o jornal de Zaluar era publicado em Petrópolis. Em 1857, Almeida entraria no

funcionalismo público, primeiro como administrador da Tipografia Nacional até 1859, depois como segundo oficial do Ministério dos Negócios da Fazenda, cargo do qual se encontrava licenciado durante a sua estada em Friburgo. Em outra carta enviada de Friburgo, de 13 de junho de 1861, dirigida ao então deputado José de Alencar, em que solicita apoio político para o projeto de continuação de *O Brasil pitoresco*, de Charles Ribeyrolles, Almeida escreve:

Agora acrescentarei que esta empresa me oferece vantagens como não poderei esperar de outro qualquer esforço que faça. V. sabe dos meus meios: o que posso eu fazer pela carreira pública? Preciso dos empregos; estes por um lado fecham-me a porta do jornalismo, e por outro não me compensam as vantagens que perco abandonando essa carreira (Ibid., p. 109).

226

Como o que se segue na carta alude ao baixo salário que recebe como segundo oficial, é possível aduzir que as vantagens não compensadas são as financeiras. Quer dizer, o jornalismo não só correspondia à sua verdadeira vocação como também era um meio ainda eficaz de mantê-lo financeiramente em situação um pouco mais confortável. E, considerando a penúria pelo qual passava, é de se destacar o modo como Almeida resistiu a um afastamento completo do trabalho jornalístico, mesmo quando se dirigia à cidade de Campos, acompanhado do conselheiro João de Almeida Pereira Filho,² com intuito de obter apoio à sua candidatura a deputado provincial, viagem que o levaria à morte no naufrágio do vapor Hermes, na costa de Macaé: afinal, não estariam essas duas atividades, a política e o jornalismo, intrinsecamente ligadas no contexto do século XIX brasileiro?³

Pelo que se disse até agora, tomando como base apenas os dados biográficos, creio ser possível sustentar que Manuel Antônio de Almeida era, antes de tudo, um jornalista. Curiosamente, ao contrário de figuras como Evaristo da Veiga, Justiniano José da Rocha, Firmino Rodrigues Silva, entre outros, o seu nome não ficou para

posteridade como jornalista mas, sim, como romancista, como o autor das *Memórias de um sargento de milícias*. E mais curiosamente ainda é o fato de que nem mesmo o romance teria sido capaz de lhe conceder notoriedade, sobretudo entre os seus contemporâneos: o que estes destacavam em sua trajetória intelectual era a sua produção jornalística. Como escreve Francisco Otaviano, dias após a morte do companheiro de profissão, em 1861, “se a agitação da vida não o houvesse desviado da imprensa, Almeida podia ter sido o mais ilustre de nossos jornalistas”. Em suma, contemporaneamente, era um talentoso jornalista; posteriormente, um singular romancista.

Entretanto, não seria o caso de cindir, em Manuel Antônio de Almeida, o jornalista do romancista. Admitindo assim a impossibilidade de se estabelecer certa prevalência discursiva de uma modalidade sobre a outra, pode-se dizer que Almeida foi um jornalista que escreveu um romance. Nesse sentido, sem que corresponda a um obstáculo criativo, o que há de jornalístico nas *Memórias de um sargento milícias* é o que as particulariza, na medida em que permite inscrevê-las em seu contexto histórico de produção e recepção ao mesmo tempo que torna visível o caráter anacrônico das leituras que as interpretam como um romance excêntrico, completamente fora de seu próprio tempo.

227

As *Memórias no Correio Mercantil*: a sátira política

A partir disso, a perspectiva aqui adotada entende que o romance de Almeida convive com o seu momento histórico por meio de dois diferentes pontos de intersecção com o discurso jornalístico: por um lado, o que se refere à sátira política que se disseminava pelos jornais da época; por outro, ao modo seriado de sua publicação. Para compreender tal perspectiva, cumpre retornar ao período em que o autor se dedicou intensamente à imprensa, ou seja, ao tempo da “Pacotilha” no *Correio Mercantil*.

Ao que tudo indica, a primeira contribuição de Almeida para o *Correio Mercantil* foi o artigo “A civilização dos indígenas: duas palavras ao autor do ‘Memorial Orgânico’”, publicado na seção “Comunicado” do exemplar de 13 de dezembro de 1851. Ao contrário do que ocorre em seu famoso romance, o nome do autor aparece impresso com todas as letras, seguido da especificação: “aluno da escola de medicina” (ALMEIDA, 1851, p. 2). Logo no ano seguinte, Manuel Antônio de Almeida passa a integrar o quadro de redatores do jornal, provavelmente já na “Pacotilha”, seção dominical que vinha sendo publicada desde fevereiro de 1851. Utilizo o termo “seção” na falta de outro mais adequado, pois, embora a “Pacotilha” apareça no interior da seção “Comunicado”, ela possui dinâmica editorial específica, contendo as suas próprias seções, como o “Escritório da Pacotilha”, além de muitas vezes ocupar três páginas inteiras das quatro que compõem o jornal.

228

É importante assinalar que, à época, o *Correio Mercantil* é o único grande jornal que adota postura mais evidentemente partidária, defendendo as causas liberais dos luzias enquanto ataca as propostas conservadoras dos saquaremas.⁴ Essa diretriz combativa logo se manifesta no ano de fundação do jornal em 1848, quando os luzias perdem o poder para os saquaremas com a queda do gabinete liberal presidido pelo senador Francisco de Paula Sousa e Melo. É nesse contexto de embate político que a “Pacotilha” entra em cena três anos depois, assumindo o discurso satírico do jornal, por meio de expediente metafórico no qual uma empresa de tecidos é criada com o nome de seu proprietário, Carijó, que se dirige sempre aos seus leitores como “fregueses”.⁵ Para que se tenha ideia da verve política, eivada de ironia, da sátira empreendida pela “Pacotilha”, transcrevo trecho de abertura do exemplar de 21 de novembro de 1852, no qual Carijó ironiza o uso da força nas eleições daquele ano por parte do governo saquarema de Joaquim José Rodrigues Torres, futuro visconde de Itaboraí, que

teria permitido a vitória acachapante dos conservadores – nenhum liberal teria sido eleito:

Fregueses! A semana que acaba de findar testemunhou a nossa completa derrota *pecuniária*. Os *Cresus* da oligarquia, ministros e traficantes, escancararam seus cofres, ou antes seus e da nação, e, como bons Brasileiros que são todos, puseram em leilão a consciência de seus patrícios. Esse meio eleitoral, que ainda não havia sido bem explorado, apesar de ser uma das principais máximas do catecismo saquarema, deu agora os melhores resultados, e a chapa da polícia triunfou completamente em Santa Rita [...]. Todos os agentes do Sr. Rodrigues Torres, o homem honrado por excelência, fizeram prodígios: ameaçaram, prenderam, corromperam e insultaram a todos os votantes que a miséria, a necessidade ou a desmoralização lhes entregaram (94ª PACOTILHA, 1852, p. 1).

Como se não bastasse, a sátira política também se manifesta em versos. Pseudônimos de poetas como “vassourense”, “gamboense” e de “Paquetá”, para citar apenas alguns, anunciados como colaboradores externos, talvez ocultando os próprios redatores do jornal, destilam a sua crítica mordaz contra os seus adversários políticos.⁶ Assinalo dois exemplos. Do poeta “vassourense”, publica-se, em 13 de junho de 1852, uma “Paródia do Canto do Guerreiro”, poema originalmente de Gonçalves Dias, do qual transcrevo a quinta estrofe:

Em uma eleição
 Quem há que me afronte?!
 Luzia raivoso
 Meus passos conhece,
 O inimigo estremece,
 E todo medroso
 Se cobre c’um véu.

- Quem há mais potente,
- Mais destro do que eu? (PARÓDIA..., 1852, p. 1).

Em 21 de novembro de 1852, aparece um interessantíssimo poema intitulado “Teoria Saquarema”, de autoria do poeta de Paquetá:

Certo velho apatacado
Tanto e tanto trabalhou
Que a um seu filho letrado
Na magistratura encaixou.

Indo o doutor tomar posse
Disse-lhe o velho experiente:
“Meu filho, em teus interesses
Cuida sempre, diligente;

A quem precisar de ti
Faz logo contribuir,
Não penses que assim obrando
Deixes de a Pátria servir”.

À vista de tal conselho,
O bom doutor exclamou:
“Quer que ao depois me digam
Vm. Prevaricou?”

O velho deu em resposta

Ao que o filho perguntara:
 “Não se pode dar de graça
 Justiça, que é cousa rara”.
 Assim com o bom velho
 Pensa o governo clemente,
 Que em negócios de justiça
 Que o velho é mais experiente. (TEORIA..., 1852, p. 1).

Embora o poema seja dirigido ao governo Saquarema, dentro da arena política que se estabeleceu no período e para qual a sátira se presta em sua funcionalidade de gênero, não é difícil perceber no texto o que mais tarde vai ecoar em Machado de Assis em um conto como “A teoria do medalhão”, só que sem as circunstâncias específicas das dissensões partidárias: em Machado, a teoria parece explicar toda a sociedade brasileira.

Na empresa trabalham ainda dois funcionários, Gregório e Antônio, cuja participação se dá, sobretudo, no “Escritório da Pacotilha”. Nesta seção, utilizando vocabulário típico do comércio de tecidos, a finalidade é “enfardar”, ou seja, denunciar desvios de conduta, a partir de cartas supostamente remetidas pelos leitores, e emitir “remessas”, que significa advertir aqueles que os cometiam, tarefa que cabe aos dois funcionários cumprir.

Destaco dois exemplos, ambos do exemplar de 4 de julho de 1852 onde foi publicado o segundo capítulo das *Memórias de um sargento de milícias*. Segue o primeiro:

Procure saber a razão por que não se tem dado à luz o 2º volume do poema – Independência –, pois parece ser já suficiente o intervalo de quase três anos que medeia a publicação do 1º volume. Caso não esteja o autor resolvido a publicar o dito 2º volume, aconselhe ao mesmo que em boa consciência deve restituir o que recebeu de seus assinantes (74ª PACOTILHA, 1852, p. 2).

Dirigida ao Sr. Gregório, o enfardamento acima, apesar de não possuir tom satírico, é revelador da estratégia empregada pela seção, pois, se não é capaz de garantir a participação efetiva do leitor do jornal – afinal, este poderia muito bem não ter enviado qualquer carta –, aponta por sua vez para a facticidade da denúncia, pois se refere claramente à epopeia de Teixeira e Sousa, *A independência do Brasil*, cuja primeira parte foi publicada em 1847 pela Tipografia Imparcial de Paula Brito e a prometida continuação ainda não havia aparecido, o que só ocorreria em 1855.⁷

Já o segundo exemplo é representativo da dicção epigramática que prevalece no “Escritório da Pacotilha”:

Ponha-se com o fardão das antigas ordenanças, chapéu armado e com a competente durindana à cinta, e depois de rigorosamente fardado, enfarde com lona alcatroada e bastante grossa aquele paspalhão que mandou o criado de libré levar aquela cartinha a certa senhora (74^a PACOTILHA, 1852, p. 2).

232

O mais interessante a salientar na passagem citada é a semelhança que há entre sua dicção e aquela que se encontra nas *Memórias de um sargento de milícias*. Para tanto ressaltou no romance um pequeno trecho da descrição física de um meirinho, no qual o narrador realça ironicamente a imponência de seu traje como símbolo de sua importância no tempo do rei: “Trajavam sisuda casaca preta, calção e meias da mesma cor, sapato afivelado, ao lado esquerdo aristocrático espadim, e na ilharga direita penduravam um círculo encarnado, cuja significação ignoramos, coroando tudo isto um grave chapéu armado” (73^a PACOTILHA, 1852, p. 1). A semelhança só surpreende o leitor que não tem em conta que o romance foi publicado no interior da “Pacotilha”. Embora sempre inserido com o título em destaque, com o termo “Memórias” em caixa alta e devidamente adornado, o texto aparece muitas vezes sem nenhuma marca divisória que delimite o final, confundindo-se, assim, com o artigo seguinte. Logo no primeiro capítulo, em que se narra o en-

contro de Leonardo Pataca com Maria Hortaliça, o nascimento e a festa de batizado do filho Leonardo, o único sinal que o separa do próximo artigo, que trata do aumento salarial concedido pela câmara aos presidentes de província, é um travessão que parece iniciar um diálogo, considerando o teor do que se segue, uma vez que não abandona de imediato o campo semântico do batismo: “– Do pão de ló do nosso compadre grande fatia a nosso afilhado. A câmara, como ninguém, compreende bem a importância deste adágio, e o executa mais generosamente” (73^a PACOTILHA, 1852, p. 1).

Na “Pacotilha” de 18 de julho de 1852, no qual dois capítulos do romance são publicados, ao final do último há um diálogo entre Leonardo e o padrinho que parece se prolongar pelo artigo que segue:

O padrinho ia saindo para começar nas pesquisas quando esbarrou com ele [Leonardo].

– Menino dos trezentos... onde te meteste?...

– Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?!...

O padrinho olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de *ingenuidade* que ele mostrava, desatou a rir, e levou-o para dentro já completamente apaziguado (76^a PACOTILHA, 1852, p. 1, grifo do autor).

Imediatamente após o último parágrafo acima, vem o travessão e o seguinte texto: “– Há moléstias que se não curam porque não se conhece o remédio para consegui-lo; há outras que duram porque os doentes não tratam de curá-las” (76^a PACOTILHA, 1852, p. 1). O que aparenta ser uma reflexão moral do personagem do padrinho ou mesmo do narrador é, na verdade, a introdução de um artigo que versa sobre as condições insalubres do Teatro Provisório.

Poderia reproduzir aqui inúmeros exemplos, mas creio que já é possível assinalar que a identidade estilística e a indistinção material dos limites textuais podem ser tomadas como sintoma de uma indistinção que é também discursiva, ou seja, o romance de

Manuel Antônio de Almeida partilha do mesmo modo jornalístico de se produzir sátira no contexto brasileiro de meados do século XIX. Se igualmente política, especificamente liberal, como a da “Pacotilha”, é uma questão que foge ao âmbito da discussão do presente ensaio.⁸ Assim sendo, passo ao segundo ponto que trata do modo seriado de publicação do romance.

As *Memórias no Correio Mercantil*: o romance seriado

234 Como já aqui mencionado, as *Memórias* foram publicadas na “Pacotilha” do *Correio Mercantil* durante um ano, entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853, o que significa dizer que o romance foi divulgado de modo seriado, com os seus capítulos distribuídos a cada semana, uma vez que a “Pacotilha” era impressa aos domingos. Apesar de ser uma narrativa ficcional, as *Memórias* não seguiam a prática mais comum da época que consistia em sair na seção folhetim, seção que, obviamente, por suas características materiais específicas, concedia maior destaque aos textos ali inseridos tais como a disposição horizontal do texto em contraste com o vertical das colunas, a remissão aos números dos exemplares anteriores que continham os capítulos já publicados, a presença da rubrica “continua” ou “continuar-se-á”, apontando para o prosseguimento da narrativa, etc. Por sinal, no período de estreia do romance, o *Correio Mercantil* dava continuidade, em seu folhetim, aos *Mistérios do Povo*, de Eugène Sue, e, mais tarde, a própria “Pacotilha” adotaria a seção, com o romance de Almeida ainda em curso, dando início, em 3 de julho de 1853, ao romance *Memórias de um caixeiro*, de Braz Fogacho. Entretanto, a despeito de não contar com esse tratamento destacado, a escrita e difusão das *Memórias* estavam sujeitas às mesmas condições de qualquer romance estampado em folhetim. Assim, o escritor deveria lidar com o aspecto efêmero do suporte no qual o romance estava inscrito, no caso, o jornal, e com a potencial dispersão de um

texto que era lido à medida que era homeopaticamente divulgado. Tratava-se, então, de construir a memória de um texto que a cada publicação corria sério risco de ser esquecido. Daí, como estratégia de escrita, o autor utilizar determinados recursos textuais na tentativa de controlar ou minimizar os possíveis efeitos dispersivos.

O romance de Almeida serve-se desses recursos, instaurando uma memória textual que é ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva; em outras palavras, o romance recorre ao que o leitor já sabe previamente ao ato de leitura e ao que ele provavelmente reteve do que foi dito pelo texto até então, enquanto cria nesse mesmo leitor a expectativa de sua continuação. Na ausência dos dispositivos típicos da seção folhetim mencionados acima, que daria ao romance uma autonomia que ele não tinha no interior da “Pacotilha”, Almeida insere os recursos no corpo do próprio texto, tornando-o mais aderente ao seu modo seriado de publicação.

Do ponto de vista retrospectivo, sublinho breve passagem do primeiro capítulo de 27 de junho de 1852, em que se evidencia a remissão ao saber prévio do leitor: aludindo ao instrumento musical típico dos barbeiros em reuniões festivas, o narrador escreve: “O compadre trouxe a rabeca, que é, como se sabe, o instrumento favorito da gente de ofício” (73^a PACOTILHA, 1852, p. 1). Embora o leitor presumidamente soubesse a que o narrador se referia, este não abdica de mencionar o que aquele já devia conhecer enquanto saber comum, prévio ao texto que então se efetua; e se o leitor sabe não é porque se trata de episódio relacionado ao tempo do Rei inscrito em sua memória como resultado de sua possível erudição histórica, mas, sim, porque é ainda uma prática cultural presente no cotidiano do leitor de 1852 e que o narrador considera como campo de referência comum. Com isso, muitos eventos mencionados no romance não demandam do narrador descrição pormenorizada, como, por exemplo, a Festa do Divino.

Contudo, há casos em que o evento ocupa uma posição

intermediária, uma vez que se mostra parcialmente reconhecido. A própria cena que abre o romance aponta para uma localidade plenamente identificável pelo leitor de 1852, as esquinas entre as ruas do Ouvidor e da Quitanda. O que talvez esse mesmo leitor desconhecesse era o topônimo de uma delas à época de d. João VI, “Canto dos meirinhos”, pois reportava-se ao hábito desses profissionais de se encontrarem naquele lugar específico, o que não mais acontecia na década de 1850. O mesmo se dá com o Oratório de Pedra, monumento ainda existente para o leitor coetâneo de Almeida: “Todos sabem nesta cidade onde é o Oratório de Pedra; mas o que todos talvez não saibam é para que serviu ele antigamente” (98ª PACOTILHA, 1852, p. 1). O relato do que aí ocorria serve para emprestar verossimilhança à trama urdida pela madrinha para separar definitivamente José Manuel de Luisinha. Assim como no caso da esquina, a remissão histórica baseia-se em práticas culturais distintas que requer do narrador certo esforço descritivo. Ou seja, a constituição do quadro de referências da narrativa é aferida pelo grau de conhecimento prévio do leitor contemporâneo à escrita do romance ao correr da pena.

Já do ponto de vista prospectivo, a preocupação reside no modo de encadear a narrativa com intuito de despertar no leitor o interesse de acompanhar um texto que tende à dispersão. Daí o cuidado com determinadas suspensões e retomadas de episódios que são percebidas nas *Memórias*. Cito, brevemente, duas sequências: a da Via Sacra e a da Cabana.

A primeira corresponde às ações, cujo início aparece no terceiro capítulo de 11 de julho de 1852, que levaram o jovem Leonardo a se embrenhar na procissão da igreja do Bom Jesus, deixando-o longe de casa durante uma noite. No capítulo seguinte, “O Leonardo tomando fortuna”, de 18 de julho, o episódio é suspenso: “Enquanto o compadre aflito procura por toda parte o menino, sem que ninguém possa dar novas dele, vamos ver o que é feito do Leonardo, e em que

novas alhadas está agora metido” (76^a PACOTILHA, 1852, p. 1). A sequência só vai ser recuperada no outro capítulo, publicado na mesma data, intitulado “Primeira noite fora de casa”: “O compadre, apenas dera por falta do afilhado, viu-se presa da maior aflição: pôs-se em alarme toda a vizinhança, procurou, indagou, mas ninguém lhe deu novas nem mandados dele” (76^a PACOTILHA, 1852, p. 1). Comparando as duas passagens, não é difícil perceber o caráter redundante da narrativa que levou a crítica, especialmente a da segunda metade do século XX, a afirmar o paternalismo do narrador das *Memórias* – afinal, segundo esta crítica, tratava-se de escrever para um público pouco afeito à leitura. Entretanto, como a entendo, a redundância aqui refere-se mais à destreza com que o autor lida com a potencial dispersão de um texto divulgado seriadamente do que a um gesto intelectualmente paternalista ou compensatório. Isso se mostra mais evidente no segundo episódio destacado, o da Cabana. O autor se vale aí do corte suspensivo de caráter melodramático na cena em que Leonardo pai é flagrado em delito de nigromancia pelo Major Vidigal. O clímax do episódio é interrompido no momento em que os envolvidos percebem a presença do policial através da voz que exige a abertura da porta: “– O Vidigal! Disseram todos a um tempo com expressão de grande susto” (76^a PACOTILHA, 1852, p. 1). A data é de novo 18 de julho de 1852. Um segundo capítulo ainda seria publicado nesse exemplar, mas sem continuar o episódio, pois é o que finaliza o da Via Sacra – os dois episódios encontram-se intercalados na narrativa, preenchendo, em parte, mutuamente, a interrupção de cada um. A conclusão só viria mesmo na semana seguinte, no exemplar de 25 de julho, após o capítulo VII: “O som daquela voz que dissera aos nossos distribuidores de fortuna ‘abra a porta’ lançara entre eles, como dissemos, o espanto e o medo” (77^a PACOTILHA, 1852, p. 2). Aqui se percebe bem como a redundância, reiterada pelo sintagma “como dissemos”, é recurso empregado como estratégia para fundir prospecção e retrospectção como modo

de construir a memória do texto sem a qual o fluxo narrativo não teria como seguir adiante.⁹

238 Por esse prisma, entendo que o romance de Manuel Antônio de Almeida tanto da perspectiva do campo discursivo da sátira quanto do modo seriado de publicação deixa entrever as suas propriedades jornalísticas. O que parece corroborar o que já se disse aqui de ser o autor um jornalista que escreveu um romance. Em parte, isso também ajuda a compreender o descaso da crítica que acompanhou o romance por um bom tempo: de um lado, uma vez superadas as circunstâncias da finalidade satírica da “Pacotilha”, pouco restaria da ação política do romance, permanecendo apenas o que poderia funcionar como documento de uma época – não à toa, na terceira edição de 1876, ele receberia, como se viu, o subtítulo “romance de costumes brasileiros”; de outro, publicado de modo seriado, valendo-se assim de dispositivos para a construção da memória textual do leitor imediato, a transposição para o livro não se daria sem prejuízo das expectativas de excelência literária do texto tanto à época da primeira edição de 1855 quanto das edições subsequentes até a de 1941, quando o prefácio de Mário de Andrade contribuiria para a redescoberta das *Memórias*. Desde então, para explicar o esquecimento do romance, a crítica passou a tratá-lo como excêntrico, deslocando-o de seu tempo na medida em que apagava os vestígios de sua inscrição jornalística – vestígios que só recentemente começaram a ser resgatados.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. O guarani. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1857a. Folhetim, p. 1.

_____. O guarani. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1857b. Folhetim, p. 1.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. A civilização dos indígenas: duas palavras ao autor do Memorial Orgânico. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1851. Comunicado, p. 1-2.

_____. Zalar. *O Paraíba*, Petrópolis, p. 2, 2 dez. 1857.

_____. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: LTC, 1978. p. 303-315.

A PROPÓSITO literário. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 jun. 1866. Literatura, p. 3.

ASSIS, Machado de. Crônica. *O Futuro*, Rio de Janeiro, p. 372, 15 fev. 1863.

BIBLIOTECA Brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 19 mar. 1862.

BIBLIOTECA Brasileira. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 10 fev. 1863.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Galhofa sem melancolia: as *Memórias* num mundo de luzias e saquaremas. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê, 2003. p. 13-59.

239

94^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1852. Comunicado, p. 1.

98^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1852. Comunicado, p. 1.

OTAVIANO, Francisco. Um ano em desespero. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991. p. 115-117.

PARÓDIA do Canto do Guerreiro. *Correio Mercantil*, 13 jun. 1852. Comunicado, p. 1.

73^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1852. Comunicado, p. 1.

74^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1852. Comunicado, p. 2.

75^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1852. Comunicado, p. 1.

76^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1852. Comunicado, p. 2.

77^a PACOTILHA. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1852. Comunicado, p. 2.

SILVA, Bethencourt da. Manuel Antônio de Almeida. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Carioca, 1876. p. i-xlvi.

TEORIA Saquarema. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1852. Comunicado, p. 2.

VERÍSSIMO, José de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900. p. i-vii.

ZALUAR, Augusto Emílio. Manuel Antônio de Almeida. *A Atualidade*, Rio de Janeiro, p. 1, 31 jan. 1862.

NOTAS

240 ¹ Esse trecho da carta foi transcrito mais tarde pelo próprio Zaluvar no artigo em que ele homenageia o amigo recém-falecido e que foi publicado no jornal *A Atualidade*, nos dias 12 e 31 de janeiro e 5 de fevereiro de 1862, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 5 e 7 de fevereiro do mesmo ano e, mais tarde, em *O Guarany*, nos exemplares de 14, 21 e 28 de maio de 1871.

² Além de deputado geral e fazendeiro na região de Campos, Pereira Filho tinha sido Ministro dos Negócios do Império do 15^o Gabinete, presidido por Ângelo Muniz da Silva Ferraz, mais tarde Barão de Uruguaiiana. O que chama a atenção no apoio que ele presta à candidatura de Almeida é o fato de que ele pertencia ao quadro do Partido Conservador e o autor de *Dois amores* ter militado em um jornal francamente liberal. Zaluvar, de cujo texto retiro a informação do apoio, menciona uma carta em que Almeida, antes de aceitar a oferta, teria lembrado ao deputado o seu posicionamento político, discordância plenamente aceita, segundo Zaluvar, por Pereira Filho.

³ O naufrágio ocorreu em 28 de novembro de 1861. Após muitas informações desconstruídas a respeito do fato, foi só em 13 de dezembro, com a notícia da descoberta do corpo de Almeida em uma praia do litoral norte da Província do Rio de Janeiro, que os jornais da corte confirmaram a sua morte.

⁴ Vale lembrar que, na esfera da imprensa miúda dos pasquins, o partidarismo é quase lei e o discurso combativo quase a sua única finalidade.

⁵ Mamede Mustafa Jarouche (2003) sugere que a principal razão de o *Cor-*

reio Mercantil dar início à “Pacotilha” em 1851 estaria associada à perda do direito de publicação dos atos oficiais do governo que passaria para as mãos do *Jornal do Comércio*: “assim despojado da publicação dos atos oficiais, o *Correio Mercantil* começou a ruminar uma vingança, que acabou vindo a lume em 9-10 de fevereiro de 1851: era a *Pacotilha*” (p. xiv).

⁶ Segundo Bethencourt da Silva (1876, p. x), o poeta vassourense era o político liberal Domiciano Leite Ribeiro, visconde de Araxá.

⁷ A despeito da procedência da denúncia, o enfardamento produziu o efeito esperado, pois, em 11 de julho de 1852, a “Pacotilha” estampa uma carta de Paula Brito, em que ele se defende, não propriamente do atraso, mas do suposto calote. A resposta dos redatores, apesar de cordial, não altera a dicção assumida pela seção: “Publicada como fica a carta do Sr. Paula Brito, entendemos que ficará satisfeito quem nos consignou o fardo que deu lugar a esta resposta, pois em verdade, como esperávamos, a defesa é completa” (75^a PACOTILHA, 1852, p. 1).

⁸ Sobre o tema, menciono o trabalho de Mamede Mustafa Jarouche já aqui citado e a sua tese de doutoramento pela USP, infelizmente ainda não publicada, cujo título é “Sob o Império da Letra: Imprensa e política no tempo das *Memórias de um sargento de milícias*”, de 1998.

⁹ Nunca é demais recordar que o recurso era amplamente utilizado pelas narrativas divulgadas de forma seriada, inclusive diariamente, e não só pelas narrativas cujo hiato temporal era maior, como nas *Memórias*, embora aqui fosse mais recorrente. Em *O guarani*, de José de Alencar, publicado dia a dia no *Diário do Rio de Janeiro* entre 1 de janeiro e 20 de março de 1857, o autor valeu-se diversas vezes da redundância para concatenar episódios em diferentes dias. No capítulo quatro da terceira parte de 15 de fevereiro de 1857, o narrador prestava conta da execução do plano tramado pelo vilão Loredano que, naquele momento, dentro do quarto de Ceci, estava prestes a raptá-la: “Fez um esforço supremo sobre si mesmo; armou o joelho à borda do leito, fechou os olhos e estendeu as mãos” (ALENCAR, 1857a, p. 1). Aqui, o capítulo é interrompido. No dia seguinte, a cena é retomada do mesmo ponto: “o braço de Loredano estendeu-se sobre o leito; mas a mão direita que se adiantava e ia tocar o corpo de Cecília estacou no meio desse movimento, e subitamente impelida foi bater de encontro à parede” (Id., 1857b, p. 1).

Michelet leitor de *A Nova Heloísa*: crítica política do romance moderno

Maria Juliana Gambogi Teixeira

Introdução

242

Quando Michelet publica, em 1867, o décimo sétimo e último tomo de sua *Histoire de France* – subintitulado *Louis XV et Louis XVI* – dedica um capítulo inteiro ao romance *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, incluindo ainda um comentário mais cerrado sobre o mesmo objeto algumas páginas depois. Não se trata do único capítulo desse livro a dar destaque a um texto literário, assim como tampouco a obra que se encerra com esse volume foi indiferente à literatura. Nos trinta e quatro anos que levou para completar sua *Histoire de France* – dezessete tomos ao todo, indo dos gauleses e romanos até desembarcar às vésperas da Revolução – assim como no restante da obra, a literatura sempre recebeu atenção.¹ Mas uma atenção de tipo particular. Michelet pensa a literatura assim como pensa qualquer ação na história: a partir do imperativo de ser sempre (para o bem e para o mal) “palavra eficaz”, ou seja, palavra que representa o mundo porque o faz, porque é atriz (podendo ser protagonista, coadjuvante, figurante ou até mesmo claque) de uma determinada feitura do mundo, cuja fatura crítica é uma das marcas dessa historiografia.² Esse tipo de abordagem do literário, similar à abordagem de qualquer outro tipo de fenômeno que analisa em sua obra, dota suas análises de uma dimensão que, com Claude Lefort, chamarei de política, numa acepção bastante

precisa: “uma história em busca dos signos que permitem descobrir os princípios constitutivos de sociedades distintas e assim capturar uma direção no tempo” (LEFORT, 2002, p. 12).³

Essa dimensão política é evidente em sua leitura de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, assim como a crítica ácida e, em boa medida, inesperada, ali desferida contra o filósofo. Afinal, o mesmo Rousseau, celebrado vinte anos antes, no primeiro tomo de *Histoire de la révolution française*, como patrono da Revolução francesa e fundador do direito individual, (MICHELET, 1952, p. 57-63) agora, e sob o prisma de seu romance, converte-se em seu contrário: artífice e patrono da reação conservadora, fundador de um modo de estar no mundo alienado e alienante. Tamanha reviravolta provavelmente é o motivo da breve nota de rodapé, disposta no prefácio do livro, em que afirma: “Dois espíritos sérios, tão claros e tão leais quanto os senhores Bersot e Berni oferecem, sobre os nossos filósofos, excelentes julgamentos que permanecerão definitivos. Eles corrigem o que **pode haver talvez** de excessivo em minha crítica a Rousseau” (Id., 2008, p.16, grifo meu). A forte modulação anteposta à referência a Rousseau (“pode haver talvez”), assim como o fato de as obras referidas serem de tipo especializado, claramente voltadas para a Filosofia e não para a História do período e, portanto, para a ação de Rousseau sobre ela, se podem matizar, não desautorizam a crítica então sustentada. Meu objetivo inicial, portanto, será o de reconstituir em grandes linhas essa crítica, cujo teor ilustra e reforça aquela dimensão política constitutiva à prática historiográfica micheletiana e, conseqüentemente, seu trato com a literatura.

Mas o fato de essa crítica visar um romance impõe a esta introdução um comentário a mais. No século do romance, contemporâneo e, em certos casos, amigo de grandes romancistas, Michelet manteve uma relação no mínimo tensa com o gênero. Se sofreu, no início de sua juventude, da febre scottiana que assolou a França da primeira metade dos Oitocentos, parece ter se curado rapidamente, não se

convertendo nunca num fã assumido e ardoroso do gênero.⁴ Questão de gosto – poderíamos pensar – não fosse o fato de esse “desgosto” ter adentrado com força sua obra, convertendo-a, em vários momentos, num requisitório contraexemplares do gênero (do qual o romance rousseauísta é um dos mais eloquentes exemplos), mas também contra o romance em geral. Principalmente na metade final de sua produção, o termo “romance” surge cada vez mais negativado na obra, e nem sempre visando apenas objetos literários. O absolutismo monárquico, por exemplo, só poderia ser definido e contado sob a forma do romance, quando tudo “se rebaixa ao indivíduo” e às paixões individuais.⁵ Se o romance, pouco a pouco, converte-se num idioleto micheletiano e num operador teórico essencial para sua historiografia, parece-me possível sustentar que sua leitura de *La Nouvelle Héloïse* fornece boas pistas para esclarecer pelo menos uma parte desse movimento. Passo, então, à releitura do capítulo.

244

Michelet relendo Rousseau

Afirmei antes que o destaque garantido à *La Nouvelle Héloïse* na economia do livro, não sendo uma exceção na obra micheletiana, exemplifica a atenção acordada por essa historiografia ao fato literário e a sua disposição a acolhê-lo e interrogá-lo como um ator na feitura da história. O que não disse antes é que tal disposição é menos voluntarista do que dependente de critérios específicos, que variam segundo o objeto literário acionado e sua relação com a cena histórica em questão.⁶ No caso do capítulo IV, intitulado “Rousseau. – Nouvelle Héloïse (1754-1761)”, seu protagonismo se justifica, logo de início, por um dado muito objetivo, mencionado logo no início do texto: um sucesso estrondoso, inédito e único na recepção rousseauísta, o maior que até então conhecera a história literária (MICHELET, 2008, p. 45).

Estudos atuais sobre a recepção do romance corroboram essa informação. Publicado em 1761, mas já circulando em manuscrito

desde 1759, esse longuíssimo romance epistolar – 6 tomos na primeira edição – conhecerá 72 reedições até 1800, o que o torna o *best-seller* do século (TROUSSON, 1988, p. 5). Sucesso que, segundo Michelet, teria gerado inclusive uma inovação no sistema livreiro: face a impossibilidade de manter uma provisão de exemplares adequada à demanda, o romance passa a ser alugado por hora e, eventualmente, por noite.⁷

Tamanho impacto não afeta apenas o sistema editorial, seus efeitos fazendo-se sentir de modo bem mais profundo.

Não foi uma coisa de moda. Os costumes foram alterados. A palavra amor, diz Walpole,⁸ havia sido por assim dizer riscada pelo ridículo, apagada do dicionário. Ninguém ousava se dizer apaixonado. Depois de *Heloísa*, cada um se vangloria disso, todo homem é Saint-Preux. A impressão não passa (MICHELET, 2008, p. 46).

De um lado, é uma evidência pós-leitura o fato de o romance ser uma história de amor articulada quase que exclusivamente pelo acionamento do discurso amoroso. Aliás, “cartas de dois amantes” – atual subtítulo e inicialmente título principal do romance rousseauísta⁹ – é um retrato formalmente mais fiel desse romance epistolar, protagonizado pela correspondência apaixonada de Julie e Saint-Preux (os protagonistas), e complementado pelas cartas de outros personagens, os quais, no mais das vezes, adotam o mesmo tom apaixonado e confessional dos amantes. Mas, de outro, essa evidência não basta para justificar o peso atribuído a esse romance pelo historiador: mais do que um sucesso colossal e maior do que um simples efeito de moda, essa *Heloísa* representaria uma mudança profunda e durável no regime de sensibilidade ou de mentalidade da época.

Se, de pronto, essa postulação pode parecer excessiva, elementos vindos tanto da história literária quanto da crítica especializada em Rousseau tendem, em alguma medida, a corroborá-la. De um lado, é quase um lugar comum na historiografia literária contempo-

rânea considerar Rousseau e a sua *Héloïse* como a matriz principal para o advento “do gosto confessional” em literatura, assim como na tematização, em território explicitamente ficcional, dos “segredos do coração humano, de seus movimentos, de suas misérias” (DELON; MÉLONIO; MARCHAL; NOIRAY; COMPAGNON, 2007, p. 446).¹⁰ De outro, um especialista em Rousseau como Raymond Trousson, analisando o impacto extraordinário do romance em seu tempo, não teme afirmar que:

Malgrado as críticas (por vezes virulentas), pouco a pouco se impõe uma imagem [de Rousseau] que é bem mais do que a de um mero romancista. O que conta é o clima moral do livro, que ensina a amar e a praticar a virtude. Dever, heroísmo, sacrifício não são mais apenas palavras. Rousseau se torna um diretor de consciência, o profeta de uma regeneração das almas (TROUSSON, 1988, p. 15).

246

Se Trousson mobiliza uma série de fontes para atestar o seu ponto, a Michelet interessa menos comprovar essa tese do que “explicar um efeito tão vivo e tão profundo” (MICHELET, 2008, p. 45). A resposta a essa questão conduz o historiador a uma análise minuciosa desse título e seu lugar na obra e na vida de Rousseau – matéria do capítulo.

Julie e seu estrondoso sucesso se explicam porque “aí está o verdadeiro Rousseau, assim como na *Carta sobre os espetáculos*, nas *Confissões* e nos *Devaneios*” (Ibid., p. 46). Ou seja, *Julie* é a chave de leitura que desvenda o homem, de cujo retrato Michelet cuidará na primeira parte do capítulo. O evidente peso biográfico da análise, similar às análises rousseauístas da época às quais remete em rodapé,¹¹ não trai, porém, a maneira como o próprio filósofo cunhou o seu trabalho, “jamais consentindo”, como lembra Starobinski “em separar seu pensamento e sua individualidade, suas teorias e seu destino pessoal” (STAROBINSKI, 1971, p. 9). Mas esse traço biográfico responde sobretudo à economia da obra que o acolhe:

neste tomo de *Histoire de France*, interessa a Michelet compor um retrato das três décadas que precederam a Revolução e, nesse sentido, a pessoa de Rousseau – suas ideias postas em perspectiva a partir de sua trajetória de vida, suas escolhas e suas ações no debate público do tempo – é fundamental, tanto mais tendo em vista o “efeito profundo” de *Julie*.

“Dualidade interior” (MICHELET, 2008, p. 52), “inferno da discordância” (Ibid., p. 53), “desespero e crise do coração” (Ibid., p. 53) são os termos mais frequentemente mobilizados na caracterização do filósofo. O contexto dessa dualidade remete, principalmente, ao papel desempenhado por Rousseau ante as duas forças principais então em combate – o “partido devoto” e o “partido filosófico” (os dois principais núcleos ideológico-políticos então em conflito e que, na interpretação de Michelet sobre a Revolução francesa, funcionam como preâmbulo das forças que se enfrentam a partir de 89, Cristianismo e Revolução).¹² Malgrado sua *Histoire de la Révolution française*, publicada anos antes, apresentar Rousseau como um dos pais espirituais da Revolução, e malgrado a simpatia com que, ainda agora, aborda o personagem, Michelet afirma que “tudo em sua conduta era horripelantemente suspeito” (Ibid., p. 52) no que toca a sua adesão à Enciclopédia e ao seu espírito. A análise dos paradoxos e dualismos inerentes à obra do filósofo (aos quais a crítica especializada, ainda hoje, se dedica) se resolve e se dissolve no retrato de um sujeito essencialmente dúbio e, ao mesmo tempo, intensamente movido por paixões. É esse o cenário que prepara e explica, ao ver do historiador, a revelação de si e de sua potência operada em *Julie*.

O primeiro passo surge com o deslindamento da “língua” de Rousseau ou, para falarmos em termos modernos, a assunção de seu estilo. A paixão – frustrada - por Madame d’Houdetot (amiga dos filósofos, amante de um amigo – querem mais dubiedade?), contexto da fatura do romance, libera uma “língua desconhecida”,

que, embora traga pouco “de novidade”, “emociona e surpreende” (Ibid., p. 55).

As faculdades específicas dessa “Língua de Rousseau” já haviam inspirado algumas considerações de Michelet alguns anos antes.

A língua de Rousseau - afirmava o historiador - cumpriu uma obra limitada, mas extremamente necessária: reaquecer a burguesia, tirá-la de seu egoísmo, abrir-lhe o mundo do coração, a alma individual, interessar o indivíduo por si mesmo; esta era a força do romance; e, ao mesmo tempo, pela força do raciocínio abstrato, ele fundava o direito individual (Id., 1995, p. 343).

248 Ou seja, Rousseau, ao encenar sem pudores a cena íntima de si, as paixões e ardores da consciência individual, funda o eu moderno, esse eu único e irredutível às conveniências e às regras do bem dizer. Paralelamente, mas em modo diverso (pela força do raciocínio abstrato), ele forneceria as condições de legitimidade para a existência e expansão desse eu pela via do direito individual, da liberdade individual.

Agora, porém, se Michelet afirma que seria “duro e injusto [...] não reconhecer o que houve de nobre e belo na aparição de *Julie*, essa ressurreição do coração, essa reabilitação do amor” (Id., 2008, p. 68), interessando o indivíduo por si mesmo, nada menciona a respeito do direito. Ao contrário, sua obra política e seu engajamento republicano aparecem apenas como “maquiagem” que, embora feita com “talento”, mascara sua verdadeira face. Retomemos o argumento: *Julie*, como chave de leitura, deslinda (“*dénoue*”) o verdadeiro Rousseau, livrando-o da “maquiagem”, da “careta” do Romano, do cidadão, do selvagem – referência explícita às obras pregressas e de evidente inscrição política e iluminista do filósofo. “A paixão verdadeira” o livra da máscara, liberando-o para ser o que é (Ibid., p. 46).

Não me parece que a diferença entre essas apreciações indicie uma inconsistência na leitura de Michelet. Minha hipótese é a de

que, antes, tal diferença se deva, em primeiro lugar, à especificidade dessa abordagem de Rousseau, comprometida com os trinta anos anteriores à Revolução e, portanto, com a ação efetiva do filósofo nas disputas de seu tempo. Essa angulação específica, na medida em que traz para o primeiro plano o *best-seller* rousseauísta, impõe uma revisão do filósofo, uma reconsideração do legado rousseauísta para o seu tempo e o porvir. Em conjunto com essa razão mais imediata, também seria preciso considerar o peso dos acontecimentos que separam as duas formulações micheletianas: o ano de 1847 – data dos primeiros comentários sobre o filósofo aos quais este artigo se refere – e 1867, quando publica este último volume de sua *Histoire de France*, cuidando dos anos finais do Antigo Regime. Os vinte anos que separam essas publicações, marcados pelo fracasso da Revolução de 1848 e pelo subsequente golpe de 1851, que fundará o II Império, impactaram não apenas a vida privada, mas o pensamento e, por conseguinte, a obra micheletiana.¹³ É ele próprio quem o atesta, em tantas e diversas ocasiões, sempre reconhecendo a interface entre a história que se vive e a que se escreve, comprometido que foi com um trabalho de pensamento nos quais passado e presente se imbricam e se desafiam de modo consciente e assumido.¹⁴

249

Não seria, portanto, surpresa se essa dupla experiência da história – a vivida e a estudada – solicitasse continuamente a revisão, não exatamente dos princípios de seu exercício intelectual, mas de determinados resultados, revistos a partir de novos elementos. No caso da releitura de Rousseau aqui em pauta, o desafio de encontrar o fio condutor dos últimos trinta anos do Antigo Regime e emendá-lo à “epopeia” revolucionária e sua herança incumprida no presente desvelam o papel maior da *Héloïse* na economia da obra e do tempo do filósofo, assim como seus impactos ainda sensíveis na contemporaneidade de Michelet, tema explorado no comentário sobre Rousseau subsequente ao que agora reconstruo e do qual tratarei na terceira seção deste artigo. São esses pontos que, a meu

ver, conduzem a leitura micheletiana do romance rousseauísta, a qual passo a apresentar a partir de agora. A entrada do historiador no romance é *in media res*:

“Suportemos os dois primeiros livros. O verdadeiro assunto só aparece no terceiro...” (Id., 2008, p. 56). Senha para relembrarmos o enredo da *Nova Heloísa*. Muito resumidamente, trata-se da história do amor interdito entre uma jovem aristocrata (Julie) e seu jovem preceptor (Saint-Preux). Nos dois primeiros livros, esse amor interdito pela hierarquia social e pela expressa proibição familiar enfrenta, como seu principal desafio, uma idêntica paixão pela virtude que, vencida, eleva ao paroxismo o sofrimento dos amantes.

250 É justamente essa parte a que mais excitará a crítica contemporânea ao romance, e que o próprio Rousseau tenta rebater nos dois paratextos que compõem para a sua obra.¹⁵ O polímata Marmontel (enciclopedista, historiador, contista, romancista, gramático, poeta, dramaturgo e filósofo) nos oferece, através de uma dura crítica ao romance, um retrato sobre o estado da questão no final do XVIII:

Jamais a arte de bem dizer, fazendo o mal, foi levada tão longe. A hospitalidade, a confiança, o pudor, tudo é violado; mas com modos e uma linguagem tão artisticamente compostos que a jovem que se entrega e o jovem que a seduz não são, entretanto, menos queridos e não parecem menos amáveis. Um e outro, é verdade, se dão toda a licença em decair, mas em suas faltas eles mantêm tanto decoro e tanto graça; ofendendo a honestidade eles manifestam tantos pesares; seu amor manifesta tanta repugnância em trair o dever e se desculpa ou se acusa com tanta delicadeza [...] que nada mais resta a dizer ou a reprovar. Enfim, chegado o momento em que a virtude se torna vítima do amor, e antes que seja imolada, são tantas as homenagens rendidas e ela é tão religiosamente embelezada e conduzida ao altar que quase se poderia toma-la como a divindade cuja festa se celebra. Perdoem-se essa linguagem por demais figurada: não sei como

dizer mais claramente o quanto me parece imoral todo o artifício e a aparelhagem usada nessas situações, a fim de minimizar o crime, enobrecer o vício, enfraquecer ou desnaturar a impressão que um e outro deveriam produzir. A arte de tudo disfarçar e de tudo acomodar é tal nesse romance que, ao final da intriga, no momento em que humilhação deveria, pelo menos, punir a perdição e a fraqueza, não podemos mais do que admirar aqueles que deveriam nos fazer enrubescer. Tal é, pelo menos para os jovens espíritos, o resultado da leitura desse livro, admirável no que toca o talento, mas por isso mesmo ainda mais nefasto no que toca os costumes (MARMONTEL, 2011, posição 459).

Certamente, essa crítica aciona um *topos* que nos parece completamente desatualizado, qual seja o da submissão da arte à moral, típico da ordem beletrista então vigente. Mas é fundamental não esquecer que esse *topos* não é apenas de Marmontel, mas de Rousseau, e que os paratextos que compôs para o romance visam justamente responder a esse tipo de crítica ilustrada por seu contemporâneo.¹⁶ Mais importante ainda é não perder de vista o fato de que tal dimensão beletrista, antes de se restringir ao campo literário, é tópico fundamental da filosofia das Luzes e, em particular, do aporte filosófico especificamente rousseauísta. Recorro à leitura de Starobinski que, em seu *Transparência e obstáculo*, resume a temática filosófica por detrás da ficção:

251

A arte de Rousseau consiste em indicar constantemente o quanto custa ser virtuoso [...] A virtude, que é conhecimento do bem e do mal, não pode retrogradar e se tornar inocente, ou seja ignorância do bem e do mal, plenitude indivisa. As almas virtuosas atravessaram a experiência do mal e, portanto, não podem renegá-la. [...] Elas guardam, assim, a lembrança de seu sofrimento entre a transparência inicial e a transparência restaurada: elas conhecem sua historicidade (STAROBINSKI, 1971, p. 115).

A transparência restaurada é o desenlace do romance e sua melhor defesa. Resumo o restante do enredo: com Saint-Preux ba-

nido e sua mãe, após conhecer o pecado da filha, morta, Julie cede à imposição de seu pai, aceita se casar com o homem que ele escolheu (Wolmar) e juntos eles constroem uma família modelo, presidindo uma comunidade ideal (o cenário é uma propriedade nobiliárquica, com seus dependentes e empregados), batizada de Clarens. Mas a perfeição de Clarens só atinge seu paroxismo quando Wolmar (o marido), desde o início ciente da paixão e da “falta” cometida por Julie e Saint-Preux, ciente também de que tal paixão ainda subsiste, convida o ex-amante, com a anuência da mulher, a integrar essa comunidade, como preceptor de seus filhos. Após cartas e mais cartas dando conta desse *ménage à trois* sublimado no qual a principal lição é a tortura da paixão ainda viva submetendo-se à prova diária da virtude, Julie morre de pneumonia, após salvar seu filho de um afogamento, deixando para os que ficam o seu exemplo edificante de amor pela virtude e autoimolação de si.¹⁷

252

O gosto de Michelet parece bem moderno quando nos pede para “suportar” as duas primeiras partes, nas quais a crítica beletриста, aqui encarnada em Marmontel, concentra seu desgosto. Mas a leitura que propõe para a terceira talvez não nos faça sentir muito à vontade. Se, para Rousseau, a licença moral própria à primeira parte do enredo se justifica e se desfaz com a subscrição a uma moral ainda mais elevada na segunda parte, assentada na confissão mútua das paixões e em sua sublimação ideal, para o historiador, é justamente essa saída e, sobretudo, as bases sobre as quais ela se constitui o que explica o efeito profundo e, mais adiante, a herança nefasta deste romance.

O “verdadeiro tema do livro”, segundo Michelet, começa a aparecer na carta na qual Julie conta a Saint-Preux como se sentiu logo antes de seu casamento com Wolmar: evocando os “transportes enlouquecidos de uma paixão furiosa [por Saint-Preux]” ela os apresenta como “horrores cuja ideia jamais havia conspurcado meu espírito. Meu coração estava tão corrompido que minha razão não

podia resistir ao *discurso dos seus filósofos*” (MICHELET, 2008, p. 57; grifo do autor). O historiador insiste no argumento, de novo recorrendo à citação do romance como comprovação: “como então essa pura, essa honesta, essa interessante Julie tornou-se *tão corrompida?*” E ele cita Julie: “É que eu amava refletir e me fiava à minha razão” (Ibid., p. 57, grifo do autor).

Ou seja, Julie tributa à filosofia e ao exercício individual da razão a origem de sua corrupção, assim como sustenta ter encontrado na submissão aos deveres, na alienação voluntária de si, uma “doçura sublime” (Ibid., p. 57). Não é apenas Michelet quem enxerga aí um problema não apenas do romance, mas da filosofia de Rousseau. Starobinski, no mesmo livro já citado, afirma: “em Rousseau, o ideal de ação e de esforço cede quase sempre diante da tranquilidade, da passividade voluntária” (STAROBINSKI, 1971, p. 114). E complementa sua leitura lembrando a *Heloísa*:

a morte de Julie não será apenas uma catástrofe tocante... Morrer representa o único alívio possível: Julie morrerá feliz, liberada da necessidade de agir, descobrindo, com alegria, que ela não mais precisa realizar o esforço que lhe impunha a lei e o dever (Ibid., p. 114).

253

A crítica de Michelet ao romance não versa, portanto, sobre a “corrupção” moral, pelo menos não aquela subscrita pelo Antigo Regime e o Beletrismo: o amor proibido de Julie e Saint-Preux, seus sofrimentos por infringirem uma regra de cuja virtude não duvidam, não lhe desperta mais do que tédio. O problema, para Michelet, está justamente na maneira como Rousseau resolve o conflito.

Assim, a deliciosa mulher a quem Rousseau tanto soube nos interessar, aquela por quem nossa alma é subjugada, cegada, a que deve ser seguida, a *pregadora*, como ele a chama, ele a fará pregar essa penosa conversa fiada tantas vezes combatida. O desprezo pela sabedoria, o ódio ao livre-arbítrio, a renúncia à ação, eis o ensinamento de Julie (MICHELET, 2008, p. 57; grifo do autor).

Se Julie desmascara Rousseau, a máscara que cai é justamente a de Rousseau como base filosófica sólida para a fundação da Revolução, “fundador do Direito” que começa a se realizar a partir de 1789. Mais especificamente, o que vai, assim, a pique é o legado do direito individual e da liberdade de pensamento e ação antes atribuídos ao filósofo, anulados em proveito da celebração de uma subjetividade que só se legitima na autoalienação, na submissão voluntária a um Dever, a uma Virtude, e cujo o preço é a morte do livre exercício individual da razão. “Contra o verdadeiro credo do século [do XVIII ou do XIX] (a finalidade do homem é a ação, a razão livre e ativa), ele [Rousseau] traz de volta o antigo credo do devaneio e da inação” (Ibid., p. 67). Em outros termos, a crítica de Michelet visa justamente aquele Rousseau convertido em “diretor de consciência” e “regenerador das almas” que Trousson descobre em sua investigação sobre a recepção de *A Nova Heloísa* (TROUSSON, 1988, p. 15).

254

Um novo legado para um velho filósofo

As consequências e o impacto dessa releitura de Rousseau à luz de *Julie* serão levadas ainda mais adiante, no capítulo seguinte: “La comédie des Philosophes (mai 1760) Mademoiselle de Romans (1761)”. O título – como sempre em Michelet – indica de maneira objetiva e direta os dois temas principais a serem narrados e analisados: a comédia *Les philosophes*, de Palissot, e a escolha da nova amante do Rei (de tão romanescos nomes), dois golpes de sucesso do partido devoto contra o partido filosófico. Entremendo os dois golpes, Rousseau e seu romance voltam à cena.

Embora relativamente breve, esse trecho é uma retomada da crítica anterior, mas, desta feita, visando efeitos ainda mais profundos, porque mais duradouros. Claramente extrapolando o escopo temporal visado por esse tomo, Michelet agora se interessa pela herança rousseauísta em seu próprio presente.

Malgrado o grande movimento de ideias suscitado por seus livros e com toda aquela exibição de lógica e silogismos, o que funda, de fato, esse pensador dos pensadores, ao que ele seriamente dá início? Duas coisas que, pouco a pouco, irão enervando o mundo: o romance, o devaneio. [...]

Até Rousseau, não há romance. Ou, pelo menos, o romance não reina. Nem Manon, nem Marianne, nem Pamela, nem Clarisse fazem **revolução**; eram admirados, e isso era tudo. Mas a *Nova Heloísa* doma, domina; copia-se, obedece-se. Desde então, o romance é rei. Eis a sua assunção (MICHELET, 2008, p. 67; itálicos do autor, negrito meu).

A referência a quatro romances anteriores a *Nouvelle Héloïse*, (*Manon Lescaux*, de Prévost, *La vie de Marianne*, de Marivaux, *Pamela or Vertue Rewarded*, de Richardson, assim como o seu *Clarissa: Or The History of a Young Lady*) de temática e forma mais ou menos similares, e, todos, de reconhecido sucesso em sua época, precisa o sentido dessa fundação: não se trata da invenção, mas da assunção desse gênero como modelo poético prioritário.¹⁸ Assim, talvez não seja incoerente aproximar essa fundação da mudança de paradigma poético-cultural empreendida a partir do Romantismo e que, para além do escopo de sua ação e influência mais imediatas, promove o reordenamento do sistema literário, arruinando o beletrismo em proveito do que hoje chamamos Literatura.

Que tal assunção do romance seja apresentada como uma revolução soa como um comentário, no mínimo, irônico da parte do historiador. Afinal, nesse caso, essa revolução traz de volta um novo rei, ela supõe e se impõe como “novo” um modelo assentado na submissão e na restrição da liberdade: “ele [o romance de Rousseau] doma, domina; copia-se, obedece-se” - nada poderia ser mais contrário ao ideal revolucionário encarnado pela Revolução de 89 e pela assunção do Direito.¹⁹ Essa nova monarquia ignora limites geográfico-temporais, constituindo-se não como um regime político,

mas como um regime mental, uma nova sensibilidade, que impõe o devaneio como modo de ser e (não) agir no mundo:

O reino do devaneio. - Após o Rousseau lógico, que argumenta e discute, vem o Rousseau não lógico, sedutor e tão mole, o amável autor de *Paul et Virginie*. Depois um grotesco Rousseau, bárbaro bretão, que apesar do esforço, da entorse, dura e seguirá durando através de *René*. Depois tantos outros, chorosos, doentes, melancólicos, egoístas, que seguem chorando por si mesmo, buscando o esquecimento, descendo na queda do narcotismo (Ibid., p. 67).

256 A série acima desenhada, se contida nas referências aos romancistas ali apenas aludidos (Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand) poderia emprestar a essa crítica ao romance um sentido mais restrito, confinando-a menos ao gênero do que a um de seus subgêneros, quer chamado de romance sentimental ou romance romântico. Mas o trecho não se encerra com os nomes: há outros tantos depois. A grade da historiografia literária moderna pode nos socorrer através da categoria “mal do século”, a qual, como se sabe, ecoa dentro e fora do campo estrito do gênero. Seu perfil certamente ressoa no desenho desses tantos “melancólicos” evocados por Michelet. Mas se há ressonância, há também, por parte do historiador, um deslocamento desses efeitos para além do campo estrito da história da literatura, definindo seus “súditos” menos por um gosto literário específico do que pela generalidade de uma condição psíquica (melancólicos), de certos costumes sociais (narcotismo) e de modos de relação com o mundo (egoístas).

Esse dado me parece fundamental para que se compreenda o que visa o historiador quando fala dessa assunção do romance e, por conseguinte, da maneira particular como opera a interface entre literatura e sociedade. Diferentemente da grade moderna, que tende a autonomizar processos e fenômenos a partir de campos especializados de saber, a historiografia micheletiana, em sua recusa explícita à especialização, considera tais processos como necessa-

riamente integrados. Assim, com Michelet, a assunção do romance interessa menos como um fato literário do que como a assunção de um modelo dominante de subjetividade o qual, ao mesmo tempo, explica e se alimenta do novo “rei” de cuja entronização é partícipe ativo. Em outros termos, a “revolução” promovida pelo advento do romance como forma privilegiada da literatura moderna é, ao mesmo tempo, causa e consequência da assunção de uma forma de ser e estar no mundo, cujos efeitos se fazem sentir muito além do puro gosto estético. São, para retomar os termos de Lefort, signos políticos, porque permitem descobrir os princípios constitutivos de um corpo social e, assim, explicar (na história) ou projetar (para o futuro) uma direção no tempo (LEFORT, 2002, p. 12).

Nessa leitura política da literatura à moda micheletiana, a assunção do romance na Modernidade desenha um horizonte de hipostasia do eu individual, em cujo reverso se descobre um encolhimento máximo do mundo comum:

A pátria é secundária, a religião é secundária. A alma individual é tudo. Cada doença dessa alma, finamente analisada, observada em microscópio, aumentada, admirada, fomentada, tornar-se-á um mal favorito que cada qual mimará em si. Todos nós, a partir desse momento, seguiremos acarinhando nossas chagas para irritá-las ainda mais (MICHELET, 2008, p. 67-68).

Portanto, seria possível pensar que, para o historiador, esse reinado do romance sustenta um horizonte sensível no qual a assunção do eu, da voz individual, ao invés de abrir-se para fora de si e para o mundo (possibilidade aberta e circunscrita à sua afirmação como direito universal, oriundo de um exercício de razão esclarecida), abisma-se na autocontemplação. Nem completamente estranho ao corte genérico, nem tampouco limitado a ele, o “romance”, no vocabulário micheletiano, traduz-se, portanto, como uma forma de ser e agir no mundo cuja assunção, na Modernidade, desvela uma de suas faces mais deletérias: o império do eu concomitante

ao seu ensimesmamento, a elevação da subjetividade individual convertendo-se em limite do pensamento, a hipertrofia da sensibilidade experimentada como impotência, a promessa de liberdade individual revertendo-se em autoalienação.

Porque identificado ao gênero, esse significado talvez ajude a entender a intensa má-vontade que o historiador manifestou em outros momentos de sua obra com a maior parte dos romances de sua época e, em particular, os de sua língua e como pode converter o nome do gênero em nome de um modo de subjetividade não necessariamente confinado às terras da Modernidade, mas também dela característico.²⁰ Porque não se restringe exclusivamente ao gênero, talvez não pareça tão estranho como o mesmo historiador pode também deleitar com textos que, hoje, consideramos clássicos do romance: Rabelais, Sterne e Defoe seriam, nessa ótica, exemplos do contrarromance, na acepção micheletiana e, nesse sentido, antídotos aos efeitos nefastos dessa forma de sensibilidade.²¹

258

De ambos os lados, resta a constatação de que o que está em jogo no entendimento de Michelet sobre o romance e, mais amplamente, sobre a literatura, tem menos a ver com apuro estético, novidade formal ou invenção temática do que com o modo como cada texto, gênero ou autor compromete-se com o mundo, como cada um produz signos capazes abrir ou fechar o horizonte democrático que, para o historiador, foi a promessa incumprida que legou a Revolução. Esse o principal desafio que lança à Literatura.

Em conclusão – com e para além de Michelet

Na leitura acima apresentada, busquei reconstruir os elementos principais da leitura de *La Nouvelle Héloïse* proposta por Michelet, colocando-a em perspectiva com elementos contextuais e analíticos que permitiriam endossar algumas de suas afirmações assim como demonstrar a particularidade desse seu trato com a literatura. Acredito que o resultado, justamente pela particularidade desse trato, pode

parecer anódino para leitores contemporâneos, não especialmente interessados na obra micheletiana. Talvez mesmo a particularidade dessa crítica literária à moda micheletiana possa explicar o baixo rendimento do tema, mesmo junto a seus leitores especializados. Michelet parece não ler a literatura nem exatamente à moda antiga, nem exatamente à moda moderna, confeccionando um modo próprio de recorrer e interrogar objetos literários. Que tal modo ou método se constitua no fio de uma obra muito longa e muito ampla só faz tornar ainda mais particular essa sua face de crítico literário.

E, no entanto, penso que a reconstrução aqui tentada pode oferecer, pelo menos, dois elementos que a tornariam menos anódina para olhos não micheletistas, e que trago, nessa conclusão, à título de meras indicações. O primeiro diz respeito à repercussão dessa leitura em seu próprio tempo, ao horizonte de legibilidade que foi o seu. Sem qualquer pretensão a refazer a história da recepção desse último tomo de *Histoire de France*, nela pinço apenas uma carta que lhe foi dirigida por um amigo após a leitura do volume e na qual sua crítica a Rousseau ganha um eco particular. Este amigo é Gustave Flaubert, cuja obra romanesca, segundo muitos, é pilar na estruturação de nossa Modernidade literária.

259

“Meu querido Mestre” é o epíteto que se repete em todas as cartas do romancista ao historiador. Se o tom laudatório também parece ser de praxe, pelo menos nas cartas relacionadas à obra de Michelet, neste caso Flaubert parece subir um tom a mais no elogio. “Não sei de que fórmula me servir para exprimir a minha admiração. A última pedra de vosso gigantesco monumento me parece um bloco de ouro. Estou deslumbrado” (FLAUBERT, 1867, carta 8).²² As razões do deslumbramento constituem a matéria principal da carta, que evoca elementos cruciais do livro, dentre os quais a leitura de Rousseau. Diz o romancista:

Quanto ao vosso juízo sobre Rousseau, posso dizer que ele me encanta, pois precisa exatamente o que eu pensava dele. Ainda

que eu também pertença à tropa de seus herdeiros, esse homem me desgosta. Creio que teve uma influência nefasta. É o gerador da democracia invejosa e tirânica. As brumas de sua melancolia obscureceram a ideia do direito nos cérebros franceses.

Flaubert parece desposar integralmente o diagnóstico sobre os efeitos nefastos do filósofo para além de seu campo mais imediato de ação e vida. Assumindo, com pesar, sua parte como herdeiro de Rousseau, também para ele essa herança deve ser avaliada sobretudo em seu conteúdo político-mental: a melancolia embotando o sentido do direito na França.

Esse curto e único testemunho não é suficiente para afirmar a plausibilidade da interface entre literatura e política tal qual concebida por Michelet para aqueles que lhe foram contemporâneos. Mas ele sugere, pelo menos, que em nosso hipotético estranhamento face as leituras literárias do historiador, algo do horizonte de inteligibilidade próprio ao XIX para se pensar a literatura, em sua interface política e histórica, tenha se perdido. Algo que talvez indicasse serem essas ideias de Michelet menos idiossincráticas e mais relevantes para a compreensão efetiva da ambiência mental e dos debates que formataram o século da assunção do romance.²³

260

O segundo ponto diz menos respeito à compreensão do presente do historiador do que a do presente deste artigo. Se reconstruí corretamente a tese micheletiana, seu argumento sugere que se estabeleça uma relação íntima entre a cultura do romance, o império do indivíduo e a falência do direito, entendido como base da vida republicano-democrática. Retomando explicitamente o duplo papel que Michelet atribuiu a Rousseau ao longo de sua obra (fundador do direito e fundador do romance), seria possível pensar que, para o historiador, o legado do filósofo tanto ajudaria a responder por um componente estruturante da democracia moderna (o direito individual), como, pela via da hipostasia do indivíduo, traria em seu bojo o risco de seu contrário, da perversão democrática sugerida

por Flaubert: o insulamento do indivíduo em si mesmo e a negação da razão, forjas para o niilismo, o apolitismo e, conseqüentemente, para novas tiranias e novos terrores. A atualidade desse cenário na vida política contemporânea a Flaubert e Michelet é evidente e dois dados a exemplificariam sem alongar demais o assunto: (1) o fato de o futuro Imperador – Luís Napoleão Bonaparte – ter sido eleito presidente da República na primeira eleição não censitária empreendida na França; (2) o fato de o mesmo ator ter capitaneado um golpe de Estado, três anos depois, que põe fim a II República que o elegeu, recorrendo ao mesmo princípio – a consulta direta aos cidadãos via plebiscito – como endosso ao seu golpe.²⁴ A democracia perversida a partir e através de um de seus principais institutos (o instituto das eleições) é um dado da história presente do romancista e do historiador.

Em nosso tempo e a partir de outros dados, parece-me evidente que o risco da perversão democrática segue sendo um desafio ao pensamento, assim como as características nas quais Michelet a reconheceu, através de sua análise do romance de Rousseau e de seus efeitos mais profundos: o insulamento do indivíduo em suas paixões privadas; o ódio à razão, substituída pela assunção da sensibilidade, gosto ou convicções pessoais como critérios de verdade. A atualidade desse cenário em nosso horizonte imediato sugere que a grade dos nossos problemas contemporâneos talvez não seja assim tão singular, podendo encontrar seu desenho ou, pelo menos, um esboço dele, em autores que não figuram entre os nossos clássicos mais atuais, nem parecem os mais autorizados para nos ajudar no enfrentamento dessas questões. Michelet, por exemplo, e sua irreduzível particularidade no trato com a literatura. De um modo geral, os nossos clássicos, assim como o arcabouço teórico que deles extraímos, nos ensinam que, face aos desafios passados ou contemporâneos, a literatura é sempre fonte segura de resistência, de revolta e, por conseguinte, de ampliação democrática,

quando não de forma direta (pela matéria tratada), pelo menos de forma diagonal, pela inventividade formal ou temática que toda a considerada boa literatura traz em seu bojo. Já Michelet ensina algo diferente: embora insistindo no potencial protagonismo da literatura para o mundo social e em seu papel para a compreensão de cada contexto, também sustentou que, ainda quando envolta em novidade formal, inventividade intelectual e genuíno dom artístico (como é o caso de Rousseau), ela pode ser artífice do conservadorismo e da servidão. Lição que em nada diminui a potência e a importância da literatura para o mundo; ao contrário, a eleva à maioria como atriz e sujeito da história.

262 Michelet certamente levou mais à sério do que nós a literatura e isso foi fundamental para que pudesse lhe assegurar um papel relevante na construção da História (e de suas histórias). Herdeiros mais de Flaubert do que de Michelet, preferimos acantooá-la entre uma das nossas muitas especialidades. E nesse cenário, a adesão à importância da literatura (a importância de estudá-la, mas também a de consumi-la) se reduz a uma simples questão de gosto ou de sensibilidade individual. Seguimos na tropa de Rousseau.

REFERÊNCIAS

LEFORT, Claude. *La cité des vivants et des morts*. Paris: Belin, 2002.

MARMONTEL. *Essais sur les romans*. Norp-Nop Editions, septembre 2011 (kindle).

MICHELET, Jules. Cours de 1848 – Faire vouloir la fraternité. *Cours au Collège de France*, vol 2, Paris, Éditions Gallimard, 1995. p. 25-406.

_____. *Histoire de France – Louis XV et Louis XVI*, volume XVII. Éditions des Équateurs, 2008.

_____. *Histoire de la Révolution française*, tome 1. Paris, Gallimard / Pléaïde, 1958.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Essai sur les contradictions de la

littérature. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

REMAUD, Olivier. *Michelet – la magistrature de l’histoire*. Paris: Michalon, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*: lettres des deux amants habitants d’une petite ville au pied des Alpes. Norp-Nop Editions, septembre 2011 (kindle).

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau – la transparence et l’obstacle*. Paris: Gallimard, 1971.

TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. Michelet, teórico do romance. *Alea: Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 19/3, p. 618-635, set-dez., 2017.

_____. *A profetisa e historiador: sobre A Feiticeira de Jules Michelet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

TROUSSON, Raimond. *Quand on lisait La Nouvelle Héloïse* [en ligne]. Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1988. Disponível em: <www.arllfb.be>. Acesso em 11 mai. 2018.

NOTAS

¹ Embora a recepção crítica da obra micheletiana tenda a se agrupar, muito especialmente, em torno dos Estudos literários, a questão do recurso à literatura em geral na obra historiográfica micheletiana foi, até agora, e salvo engano meu, pouco abordada. Sobre o assunto, conheço apenas dois títulos que visam diretamente a questão: *Jules Michelet – Historian as Critic of French Literature*, de John R. Williams (Birmingham, Alabama: Summa Publications, Inc, 1987) e o artigo “La constitution de la littérature en objet historique chez Michelet” de Paule Petitier, publicado em: MARZOUKI, Samir. *Mélanges offerts au Professeur Paul Viallanix*. Paris: Publications de l’ENS, 1999. p. 93-108. O livro de Williams propõe um passeio pelos 17 volumes de *Histoire de France*, repertoriando as referências literárias ali destacadas, mas sem avançar numa análise mais profunda. Já o artigo de Petitier visa propor um modelo de entendimento do objeto literário na obra micheletiana, assim como indicar alguns critérios para esse recurso.

² Retomo a expressão “palavra eficaz”, utilizada por Jacques Rancière em seu *La parole muette*, para definir o horizonte beletrista de exercício poético, “où il ne s’agit pas seulement de plaire par des histoires et des

discours, mais d’enseigner des esprits, de sauver des âmes, de défendre des innocents, de conseiller des rois, d’exhorter des peuples, de haranguer des soldats, ou simplement d’exceller dans la conversation où se distinguent les gens d’esprits. [...] Le système de la fiction poétique est placé sous la dépendance d’un idéal de la parole efficace (plaire et enseigner, plaire et conseiller)” (RANCIÈRE, 2011, p. 26). O recurso a tal termo para definir a concepção que Michelet tem da literatura certamente contraria a maneira como o próprio Rancière analisa a obra do historiador neste e em outros livros. Um tratamento estrito da questão exigiria, no mínimo, um artigo solo, visto a complexidade do problema. Na impossibilidade de levar a cabo, aqui, tal discussão, proponho, de forma provisória e tópica, a estrutura do meu argumento. Minha hipótese é de que a concepção de literatura sustentada por Michelet imbrica, em seu horizonte conceitual, elementos beletristas a elementos modernos, ambos condicionados por uma dominante política. Toda literatura e, mais amplamente, toda forma artística é potencialmente uma atriz histórico-política em sua obra, produzindo ação e efeitos sob a ordem vigente na qual é produzida, seja para recriá-la, seja para endossá-la. Nesse sentido, sua maneira de conceber e interrogar a literatura responde melhor ao primado beletrista do que ao ideal moderno, caso se o tome aqui pela via da autonomia e da autossuficiência do literário. Por outro lado, tendo em vista o compromisso evidentemente democrático e inclusivo de sua historiografia, os critérios que mobiliza na interrogação dessa “palavra eficaz” serão distintos daqueles que presidiam o Beletrismo clássico e sua concepção eminentemente aristocrática de mundo.

³ Salvo menção contrária, todas as traduções são de minha responsabilidade.

⁴ Sobre o impacto da leitura de Walter Scott no jovem Michelet, assim como sua problemática relação com o romance, ver: PETITIER, Paule. *Michelet – l’homme-histoire*, Paris: Grasset, 2006, em particular os três primeiros capítulos. Ver, ainda, TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. Michelet, teórico do romance. *Alea*, Dez 2017, vol.19, n.3, p.618-635.

⁵ Para um arrazoado do termo “romance” como idioleto conceitual negativo na obra micheletiana, ver TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. À guisa de conclusão: romance, língua do lamento. In: _____. *A profetisa e o historiador*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

⁶ O artigo de Paule Petitier, “La constitution de la littérature en objet historique chez Michelet”, citado na nota 1 e nas referências bibliográficas, propõe um primeiro levantamento dos critérios que norteariam o recurso à literatura no conjunto *Histoire de France*.

⁷ “On les louait, dit Brizard, à tout prix (douze sous par heure). Qui ne les trouvait pour le jour, les louait au moins pour la nuit” (MICHELET, J. Histoire de France – Louis XV et Louis XVI, tome XVII, p. 45).

⁸ É bastante provável que a vasta correspondência que o autor de *O Castelo de Otrante* manteve com o *grand monde* parisiense da época seja a fonte onde Michelet colheu tal testemunho. Sobre esse tema, uma curiosa aproximação poderia ser feita entre esse testemunho atribuído a Walpole e o retrato de Madame du Deffand composto por Mona Ozouf em *Les mots de femmes*. Paris: Fayard, 1995. A paixão da então sexagenária *salonnière*, reconhecida pela sua frieza e pelo seu bom gosto, pelo jovem britânico sugere um possível paralelo entre o testemunho de Walpole e o que ele viveu. Michelet também evoca, ainda que muito rapidamente, o fato, no mesmo livro, algumas páginas adiante.

⁹ Mais precisamente, o título – e hoje subtítulo – completo é “*cartas de dois amantes habitantes de uma pequena cidade aos pés dos Alpes*”.

¹⁰ A prova de sua longevidade poderia ser verificada numa seriação literária que contempla, mas também ultrapassa em muito seus frutos mais diretos: o romance romântico ou romance sentimental. A *mise-en-scène* e complexificação da sensibilidade e da subjetividade individuais, assunção do registro confessional a partir ou para além do recorte religioso, encenação de si, seja como último traço disponível para a verdade (articulado pela via do memorialismo), seja como matéria de ficção (e penso aqui na autoficção) traduzem uma herança longa e consistente da obra roussauísta em terras da literatura.

¹¹ A ausência de referências bibliográficas precisas, típica da época e adotadas por Michelet, obriga o leitor a inferir a bibliografia então consultada a partir da nota da introdução acima citada, quando remete às obras de Jules Barni e Ernest Bersot como possíveis correções ao que “poderia haver talvez” de excessivo em sua crítica. Levando em consideração as datas e a temática dos textos, parece-me provável que o historiador se referisse prioritariamente às obras listadas a seguir, nas quais o peso da análise biográfica é evidente: BARNI, Jules. *Idées Morales et Politiques en France au XVIIIème siècle*. Tome II. Paris: Germer Ballière, Libraire-Éditeur, 1867 e BERSOT, Ernest. *Essais de philosophie et de morale*. Paris: Librairie Académique, Didier et Cie, Libraires-Éditeurs, 1864.

¹² Sobre o recurso à terminologia “partido devoto” e “partido filosófico”, de amplo uso no XVIII francês, transcrevo a seguir comentário – certamente partidário – da célebre *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et Diderot*, tomo VII, Paris: Chez Furne Libraire, MD

CCC XXIX: “L’Académie, suivant l’usage de tous les corps, est partagée en deux partis ou factions : le parti dévot , qui réunit aux prélats tous les académiciens mince ment pourvus de mérite, et d’autant plus empressés par conséquent à faire leur cour avec bassesse; et le parti philosophique, que les dévots appellent encyclopédique, qui est composé de tous les gens de lettres qui pensent avec un peu d’élévation et de hardiesse, et qui préfèrent l’indépendance et une fortune bornée aux faveurs qu’on n’obtient qu’à force de ramper et de mentir” (p. 263).

¹³ Sobre o tema, as fontes mais completas são, sem dúvida, as biografias de Michelet. Nesse caso, indico particularmente a mais recente: PETITIER, Paule. *Michelet, l’homme-histoire*. Paris: Grasset, 2006.

¹⁴ Diversos comentadores se detiveram nessa tópica tão cara e particular a Michelet, a saber, a imbricação entre passado e presente. Por afinidade com a ótica de abordagem adotada por este artigo, cito mais extensamente apenas Olivier Remaud, que em seu *Michelet, la magistrature de l’histoire*, afirma: “a tarefa do historiador certamente não é a de contemplar o passado, assim como tampouco se reduz a descrever uma irresistível atração pelo que foi. Mais precisamente, [...] Michelet vê uma relação de implicação recíproca e total entre o que não é mais e o que ainda é, entre passado e presente. A tal ponto que sua prática da história não é uma prática neutra e imparcial e que o passado se torna, com ele, a instância crítica por excelência do presente. Tomada nesse sentido, a história de Michelet é uma história fundamentalmente política, na qual a análise do direito desempenha um papel importante (p. 14-15). Sobre o tema, ver também ainda: ARAMINI, Aurélien. *Michelet, à la recherche de l’identité de la France – de la fusion nationale au conflit des traditions*. Besançon: Presses universitaires de France-Comté, 2013. LEFORT, Claude. *La cité des vivants et des morts*. Paris: Belin, 2002. REY, Jean-Michel. Michelet dans son histoire. CHIAN-TARETTO, J. F. (dir.) *Écriture de soi, écriture de l’histoire*. Paris: In Press éditions, 1997. p. 125-130, assim como o artigo Michelet révisitant ses livres. In: *Études*, n. 3.787, Paris, junho de 1993, p. 811-822.

¹⁵ Refiro-me aqui aos dois prefácios ou, a depender da edição, do prefácio e do posfácio que Rousseau compôs para o seu romance.

¹⁶ Talvez o trecho que mais eloquentemente ilustre a subscrição moral do livro seja o que aparece no primeiro prefácio, e no qual Rousseau afirma: “Uma moça casta jamais deve ler romances e eu dispus neste livro um título bastante claro [Cartas de dois amantes] de maneira a que se saiba bem, ao abri-lo, do que ele trata. Aquela que, apesar desse título, ousar ler

uma só página é uma moça perdida; mas que ela não impute sua perda a esse livro, o mal já estava feito antes” (Préface, posição 27). A mesma ideia, expressa em termos quase idênticos, é retomada no segundo paratexto, intitulado *Avertissement* e disposto ao final do romance na edição kindle aqui referida: “Uma moça honesta não lê livros de amor. Quanto aquela que ler esse livro, apesar do seu título, que ela não se queixe do mal que ele lhe fará, pois é mentira. O mal já estava feito antes; ela não tem nada mais a arriscar” (posição 12.674).

¹⁷ Poderia ser proveitoso pensar nas similitudes entre o ideal encarnado por Julie e o ideal político desenhado pelo *Contrato social*, escrito um ano depois. Como Michelet não avança nessa comparação, restrinjo-me a assinalar a hipótese, sem desenvolvê-la aqui.

¹⁸ Com efeito, Michelet distingue muito bem fundação e origem. Se o historiador atribui a Rousseau a fundação do romance e do devaneio, ele claramente não o considera seu inventor, tampouco atribui a Julie a função de gênese ou de matriz do gênero – questão, aliás, da qual já havia tratado antes, em *La Bible de l’Humanité*, de 1864. Tratei dessa questão no artigo “Michelet, teórico do romance”, publicado em 2017 na *Revista Aléa* (ver referência bibliográfica deste artigo).

¹⁹ Tratando-se de um dos temas mais centrais da obra micheletiana, sua *Histoire de la révolution française* tem uma vasta fortuna crítica. Tendo em vista isso, limito-me a remeter mais uma vez à leitura de Olivier Remaud, listada na Bibliografia.

²⁰ Conforme já dito antes, o termo “romance” será empregado por Michelet também para designar o jogo político típico do Antigo Regime. Além disso, sua leitura sobre a origem do termo, empreendida em *La Bible de l’Humanité*, aponta na matriz cristã – base da sociedade ocidental desde o medievo – a gênese desse modo de estar no mundo que batiza com o nome do gênero. Trabalhei com o tema nos dois textos indicados na bibliografia.

²¹ De novo o tema é vasto e pode ser encontrado de modo espreado ao longo de toda a obra do historiador. Portanto, à título de exemplo, remeto aqui apenas ao título *Nos fils* (1869), no qual retoma a questão.

²² A carta pode ser acessada gratuitamente no seguinte site: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=11171&mot=&action=M>>. Acesso em 11 mai. 2018.

²³ A evocação de Flaubert obriga-me a informar o leitor que os romances do normando não receberam do historiador a mesma calorosa acolhida. Nada loquaz publicamente, as raríssimas menções aos romances flaubertianos nos

diários do historiador, entre indiferentes e claramente desgostosas, parecem ser uma regra. Sem qualquer pretensão exaustiva, por não ter me dedicado exclusivamente a essa questão, indico alguns comentários que ilustram o que acabo de afirmar. Sobre *Salammbô* (1862), romance em que Flaubert se coloca sob o patronato da *Histoire romaine* de Michelet, o diário acusa a recepção para, em seguida, registrar apenas: “Percorri Salammbô” (158). Em 20 de novembro de 1869, em nota muito sucinta e crítica a *Educação sentimental* atesta seu desgosto (182). Não avancei a pesquisa para além desses dois títulos, mas recomendo aqui a leitura de um artigo de Paule Petitier que, embora visando um panorama sobre a maneira como Flaubert recebeu a historiografia francesa em sua obra, ajuda a precisar a questão: Paule Petitier, “Flaubert, lecteur d’histoire”, Flaubert [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, consulté le 09 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/863>.

²⁴ Sobre o tema, ver, entre outros: AGULHON, Maurice. *1848 ou l'apprentissage de la République*. Paris: Seuil, 2002.

Contra a teoria: do romance (entre a lei do gênero e a lei do gênio)

Nabil Araújo

Ian Watt e os estudos romanescos no Brasil

Exato meio século depois do surgimento, na Inglaterra, do mais célebre estudo já publicado sobre o romance – *The rise of the novel* [A ascensão do romance] (1957), de Ian Watt –, Sandra Guardini Vasconcelos publica, no Brasil, *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2007), monumento editorial de 650 páginas, das quais cerca de 400 são reservadas à antologia a que remete o título da obra – “conjunto de prefácios, ensaios e resenhas em que escritores ingleses do século XVIII discutiram sua prática ou a sua leitura de um gênero de ficção que ainda não tinha definições nem contornos muito claros ou precisos” (VASCONCELOS, 2007, p. 11) – e mais de 200 a uma “Introdução crítica” cujo intuito declarado é o de

269

possibilitar melhor acompanhamento dessa discussão e pô-la no contexto histórico e cultural que lhe deu origem, [...] visando fornecer um mínimo de informações básicas e preliminares que permitam [...] compreender o fenômeno da ascensão do romance na Inglaterra, testemunhar sua formação e perceber suas linhas de força (Ibid., p. 11).

Ora, posto que o “fenômeno da ascensão do romance na Inglaterra” é justamente o objeto central de estudo do então quinquagenário livro de Watt, e que a própria Vasconcelos já havia publicado suas *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*

(2002), livro de uma autodeclarada “admiradora do trabalho de Watt” (VASCONCELOS, 2002, p. 24), em muitos pontos retomado e expandido na obra que lhe sucede, é de se perguntar o que demarcaria e diferenciaria, afinal, a abordagem do fenômeno romanesco publicada pela autora brasileira em 2007 daquela publicada pelo autor inglês em 1957 (e disponível em português, em edição brasileira, desde 1990). Sobretudo quando se leva em conta que, em suas considerações sobre “O momento inaugural do romance”, redigidas na mesma época do aparecimento do livro de Vasconcelos, o principal nome da Teoria da Literatura no Brasil desqualifica abertamente, em comparação com as caracterizações do romance fornecidas por Bakhtin e por Blumenberg (a primeira, “eficiente”, a segunda, “especulativa”), “a caracterização empírica, quase rasteira de Watt” (COSTA LIMA, 2009, p. 220).

270 Para Luiz Costa Lima, a associação, central no livro de Watt, entre romance e “*transcription of real life*” [transcrição da vida real], é “demasiado ingênua para que ainda seja discutida” (Ibid., p. 219); apresentá-la dessa forma, contudo, implica uma brutal abstração do efetivo contexto discursivo no qual ela tem lugar. O escrutínio menos apressado do modo e das razões pelos quais ela se dá em *The rise of the novel* revela uma postura em face do fenômeno romanesco (e do realismo que lhe seria inerente) bem menos “ingênua” do que se quereria a princípio; apenas à luz de um tal escrutínio pode-se tentar compreender o que se passa quando da reafirmação do postulado central de Watt, no Brasil, meio século depois.

“Realismo formal” e gênero romanesco (I): tautologia nacional

O primeiro capítulo de *The rise* inicia-se com um bloco de três perguntas para as quais não haveria, àquela altura, segundo Watt (1957, p. 9), “respostas inteiramente satisfatórias”. Apesar disso, a própria sequência em que se encontram enunciadas revela que,

para Watt, a primeira delas não passa de uma pergunta retórica, já que a segunda pergunta contém, em seu enunciado, a resposta da primeira, resposta essa à qual se subordinam, na verdade, as próprias perguntas que lhe sucedem:

(1) “É o romance uma forma literária nova?” (2) “Se assumimos que sim, como comumente é feito, e que foi iniciado por Defoe, Richardson e Fielding, em que ele se diferencia da prosa de ficção do passado, daquela da Grécia, por exemplo, ou daquela da Idade Média, ou da França do século XVII?” (3) “E há alguma razão pela qual essas diferenças surgiram quando e onde surgiram?” (Ibid., p. 9).¹

Explicitado o postulado de base – “O romance é uma forma literária nova, iniciada por Defoe, Richardson e Fielding” –, eis as únicas perguntas a serem, então, respondidas: (1) “Em que ele se diferencia da prosa de ficção do passado?”; (2) “Por que essas diferenças surgiram na Inglaterra do século XVIII?” Negando-se a encarar como obra do acaso “o surgimento de nossos três primeiros romancistas no seio de uma única geração” e alegando que “seu gênio não poderia ter criado a nova forma a menos que as condições da época também tenham sido favoráveis”, Watt propõe-se a descobrir, então, quais foram tais condições favoráveis e como Defoe, Richardson e Fielding se beneficiaram delas (Ibid., p. 9) – e isso responderia à pergunta (2). “Para tal investigação, nossa primeira necessidade é uma definição eficiente das características do romance”, prossegue Watt (Ibid., p. 9), “uma definição suficientemente estrita para excluir tipos anteriores de narrativa e, contudo, ampla o suficiente para ser aplicada a tudo quanto é usualmente posto na categoria romance” (Ibid., p. 9) – e isso responderia à pergunta (1).

Os historiadores do romance, observa Watt, “distinguiram o ‘realismo’ como a característica definidora que diferencia a obra dos romancistas do início do século XVIII da ficção anterior”, de modo que, ao se acompanhá-los nessa opinião, “o próprio termo

[‘realismo’] requer maiores explicações” (Ibid., p. 10). Reconhecendo “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” como “essencialmente um problema epistemológico”, Watt (Ibid., p. 11) recorre à filosofia, no sentido de revelar, no dito realismo romanesco, “o temperamento geral do pensamento realista, os métodos de investigação que utilizou e os tipos de problemas que levantou” (Ibid., p. 12):

O temperamento geral do realismo filosófico tem sido crítico, antitradicional e inovador; seu método tem sido o estudo dos particulares da experiência pelo pesquisador individual, que, ao menos idealmente, está livre do corpo de suposições passadas e crenças tradicionais; e tem dado uma importância particular à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. Todos esses traços do realismo filosófico têm analogias com traços distintivos da forma romance, analogias que chamam a atenção para o tipo característico de correspondência entre vida e literatura que tem sido alcançado na prosa de ficção desde os romances de Defoe e Richardson (Ibid., p. 12).

272

O realismo romanesco compartilharia, em suma, com o realismo filosófico, de sua recusa à visão de mundo universalizante que havia vigorado hegemonicamente na Antiguidade clássica-medieval, em favor de uma perspectiva particularizante, tipicamente moderna: “o romance surgiu no período moderno, um período cuja orientação intelectual geral apartou-se decisivamente de sua herança clássica e medieval por sua rejeição [...] aos universais” (Ibid., p. 12). E ainda:

tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser vistas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla, aquela vasta transformação da civilização ocidental desde a Renascença que substituiu o desenho unificado de mundo da Idade Média por um outro muito diferente – um que nos brinda, essencialmente, com um conjunto em desenvolvimento, mas não planejado, de indivíduos particulares tendo experiências particulares, em tempos e em lugares particulares (Ibid., p. 31).

Na verdade, segundo Watt, apenas na Inglaterra setecentista, por obra de seus mais destacados ficcionistas, é que essa nova visão de mundo teria rendido seus primeiros grandes frutos literários, algo que não se poderia esperar, dir-se-ia, dos literatos franceses do mesmo período: “Defoe e Richardson eram certamente mais livres para apresentar ‘o objeto natural’ de qualquer modo que o desejassem do que os escritores na França, por exemplo, onde a cultura literária estava ainda essencialmente orientada para a corte”, explica Watt, sugerindo ser essa a razão de ter sido “na Inglaterra que o romance foi capaz de estabelecer uma ruptura mais precoce e mais completa com a matéria e os meios da ficção anterior” (Ibid., p. 58-59). Os procedimentos de particularização da experiência humana que julga inaugurados pelos principais ficcionistas ingleses do século XVIII, Watt os sintetizará, a título de um “método narrativo”, sob a rubrica “*formal realism*” [realismo formal], a qual se verá então estendida à totalidade do “gênero” romanesco, na verdade como definidora do mesmo:

273

O método narrativo pelo qual o romance corporifica essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal, porque o termo realismo não se refere aqui a nenhuma doutrina ou propósito literário especial, mas somente a um conjunto de procedimentos narrativos que são tão comumente encontrados juntos no romance, e tão raramente em outros gêneros literários, que podem ser considerados típicos da própria forma (Ibid., p. 32).

No intuito de ilustrar cada um dos procedimentos narrativos que considera constitutivos do “realismo formal” inerente ao gênero romanesco – a saber: (a) *uso de enredos não tradicionais*; (b) *particularização das personagens através de nomes próprios*; (c) *particularização do tempo*; (d) *particularização do espaço*; (e) *uso referencial da linguagem, em ruptura com a tradição estilística neoclássica* –, Watt remete ao conjunto das obras de Defoe,

Richardson e Fielding, nos seguintes termos:

(a) Depois de Defoe, Richardson e Fielding continuaram, a seus modos muito diferentes, o que viria a se tornar a prática usual do romance, o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados ou parcialmente baseados num incidente contemporâneo. *Não se pode dizer que algum deles alcançou plenamente aquela interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente encontrada nos mais altos exemplos da arte do romance* (Ibid., p. 15; grifo meu).

(b) É claro que, às personagens, nas formas anteriores de literatura, eram usualmente dados nomes próprios; mas a espécie de nomes efetivamente empregados mostrava que o autor não estava tentando estabelecer suas personagens como entidades completamente individualizadas [...], [...] preferindo ou nomes históricos ou de tipos (Ibid., p. 18). [...] Os primeiros romancistas, entretanto, efetuaram uma ruptura extremamente significativa com a tradição e nomearam suas personagens de modo a sugerir que deviam ser encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo. *O uso que Defoe faz dos nomes próprios é displicente e às vezes contraditório* [...] Richardson [...] foi muito mais cuidadoso e deu a todos os seus personagens principais, e mesmo à maioria dos secundários, tanto um nome quanto um sobrenome (Ibid., p. 19; grifo meu). [...] *Nomes como Heartfree, Allworthy e Square* [personagens de Fielding] *certamente são versões modernizadas do nome-de-tipo* [...]. [...] [Fielding tem uma] *preferência neoclássica por nomes-de-tipos* [...] (Ibid., p. 20; grifos meus).

(c) [Na ficção mais antiga] a sequência de eventos é fixada num *continuum* muito abstrato de tempo e espaço e concede muito pouca importância ao tempo como um fator nas relações humanas (Ibid., p. 23). [A ficção de Defoe] é a primeira que nos brinda com um quadro da vida individual em sua perspectiva mais ampla, como um processo histórico, e em sua visão mais estrita, que mostra o processo sendo representado contra o pano de fundo dos

pensamentos e ações mais efêmeros. É verdade que as escalas de tempo de seus romances são às vezes tanto contraditórias em si mesmas quanto inconsistentes com sua pretendida ambientação histórica [...]. [...] *Em seus melhores momentos*, ele nos convence completamente de que sua narrativa está ocorrendo num lugar particular e num momento particular [...]. [...] Essa impressão é muito mais fortemente e completamente realizada em Richardson (Ibid., p. 24). [...] *Fielding abordou o problema do tempo em seus romances a partir de um ponto de vista mais exterior e tradicional* (Ibid., p. 25; grifos meus).

(d) O lugar era tradicionalmente quase tão genérico e vago quanto o tempo na tragédia, na comédia e na narrativa antiga. [...] Defoe pareceria ser o primeiro de nossos escritores que visualizou a totalidade de sua narrativa como se ela ocorresse num ambiente físico real. *Sua atenção à descrição do meio ainda é intermitente* [...]. [...] Richardson [...] levou o processo muito mais longe (Ibid., p. 26). [...] *Fielding [...] não nos oferece interiores completos e suas frequentes descrições de paisagens são muito convencionais* (Ibid., p. 27; grifos meus).

(e) A precedente tradição estilística para a ficção não estava primariamente preocupada com a correspondência das palavras às coisas, e sim com as belezas extrínsecas que poderiam ser conferidas à descrição e à ação pelo uso da retórica (Ibid., p. 28). [...] É, portanto, plausível que devamos considerar a ruptura que Defoe e Richardson estabeleceram com os cânones do estilo da prosa não como uma falha acidental, mas, antes, como o preço que tiveram de pagar para alcançar a imediatez e a proximidade do texto em relação ao que está sendo descrito. [...] *Fielding, é claro, não rompeu com as tradições de estilo ou de perspectiva da prosa augustana. Mas pode-se argumentar que isso desvirtua a autenticidade de suas narrativas* (Ibid., p. 29; grifo meu).

A sistematicidade das ressalvas feitas em relação a Defoe e a Fielding (vide trechos grifados nas citações acima) – o primeiro, um realista ainda incipiente e inconstante, na comparação com

Richardson; o segundo, um claro desvirtuador do realismo à la Richardson – evidencia que Watt não poderia mesmo ter derivado sua concepção de “realismo formal” da leitura e análise do conjunto das obras daqueles a quem chama de “*the early novelists*”, conjunto esse claramente heterogêneo quanto aos procedimentos narrativos que compreende. Mesmo a obra de Richardson, que funciona, aí, para Watt, como um parâmetro que permite mensurar o afastamento dos outros dois autores em relação ao ideal do “realismo formal”, não encarnaria plenamente, ela própria, o referido ideal, já que nem mesmo dela, como se viu, se poderia dizer que “alcançou plenamente aquela interpenetração de enredo, personagem e tema moral emergente encontrada nos mais altos exemplos da arte do romance”. É evidente, pois, que o parâmetro crítico com que aí opera Watt não é por ele obtido *a posteriori*, indutivamente, à guisa de uma síntese resultante da análise individualizada de cada uma das obras mencionadas de Defoe, Richardson e Fielding, sendo antes sobreposto pelo crítico a tais obras, à guisa de uma premissa à qual *devessem* se conformar, por se tratar de uma premissa alegadamente inerente ao gênero romanesco. Assim:

Realismo formal, na verdade, é a encarnação narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram muito literalmente, mas que está implícita na forma romance em geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance é um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história tais como a individualidade dos atores envolvidos, os pormenores dos tempos e lugares de suas ações, detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (Ibid., p. 32).

Ora, vimos que, de acordo com as próprias análises de Watt, nem Defoe, nem mesmo Richardson, para não falar de Fielding – o qual, aliás, sintomaticamente, não é mencionado na passagem aci-

ma –, nenhum deles, em suma, encarnaria plenamente a alegada premissa do “realismo formal”, sendo, por isso mesmo, reprovados, em maior ou menor grau, pelo crítico. É patente a contradição na qual se encontra enredado Watt: ao mesmo tempo em que identifica determinadas manifestações narrativas da Inglaterra setecentista como “antitradicionais”, “inovadoras”, libertas de “suposições passadas e crenças tradicionais”, avessas aos “universais” em favor dos “particulares”, ele próprio se nega, como crítico, a particularizá-las, isto é, a considerá-las, individualmente, em suas idiossincrasias, submetendo-as, antes, em conjunto, ao crivo de uma alegada “premissa” ou “convenção básica” [*premise or primary convention*] inerente a um suposto “gênero literário” [*literary genre*], com vistas a uma “obrigação” [*obligation*] que elas deveriam cumprir (por estarem enquadradas no referido gênero), e a serviço da qual se disporia de um “método” [*method*] a ser empregado pelo escritor. Em outras palavras, se o discurso narrativo que aí se quer chamar “*novel*” anuncia-se, a princípio, sob o signo da modernidade, como o antigênero por excelência, isto é, algo completamente refratário ao tipo de categorização universalizante e normativa do fenômeno literário característica da Poética clássica, imediatamente Watt o submete justamente àquele tipo de categorização, ao concebê-lo como um gênero entre outros, igualmente regulado por normas específicas orientadas pelo bom e velho princípio mimético (ora transfigurado em “realismo formal”).

Mas qual seria a vantagem, afinal, de se tomar, em conjunto, e a despeito da evidente heterogeneidade interna a esse conjunto, as narrativas de Defoe, Richardson e Fielding como manifestações imperfeitas – e, por isso mesmo, em larga medida reprováveis – de um alegado gênero literário, o qual, não obstante, teria sido fundado justamente por tais obras? Ora, exatamente a afirmação desse caráter *inaugural* do alegado conjunto – o qual, em se impondo, garantirá aos três autores, apesar de sua qualidade questionável, uma

precedência e uma primazia históricas (ainda que não estéticas) em relação aos demais cultivadores do mesmo suposto gênero literário. Mais do que isso: a se ressaltar que os mesmos autores a quem Watt considera “*the early novelists*” – os primeiros romancistas – são aqueles a quem ele chama de “*our first three novelists*” – nossos três primeiros romancistas –, fica patente que a precedência e a primazia históricas em questão não seriam apenas de um grupo de escritores em relação a totalidade dos demais, mas de um país – a Inglaterra – em relação à totalidade dos demais, e, mais especialmente, em relação ao grande centro literário da Europa neoclássica, a França. Os últimos parágrafos de *The rise* são dedicados justamente a explicitar ao máximo e a reforçar essa visão das coisas, ao modo de conclusão da jornada crítico-analítica empreendida ao longo do livro. Evocando, aí, as considerações críticas de Diderot acerca de Richardson, Watt permite-se falar de “testemunho francês da supremacia do romance inglês no século XVIII” (Ibid., p. 300), e acrescenta, à guisa de explicação dessa “supremacia”:

A primeira grande florescência do gênero na França, que começou com Balzac e Stendhal, ocorreu apenas depois que a Revolução Francesa colocou a classe média francesa numa posição de poder social e literário que sua homóloga inglesa alcançara exatamente um século antes, na Revolução Gloriosa de 1689. E se Balzac e Stendhal são, na tradição do romance europeu, figuras maiores do que qualquer romancista inglês do século XVIII, isso é certamente, em parte, devido às vantagens históricas de que desfrutaram: não somente porque as mudanças sociais das quais se ocuparam encontraram expressão muito mais dramática do que na Inglaterra, mas porque, no campo literário, eles foram os beneficiários, não apenas de seus predecessores ingleses, mas de uma ambiência crítica que era muito mais favorável ao desenvolvimento do realismo formal do que aquela do neoclassicismo (Ibid., p. 300-301).

Se, comparados “com Balzac e Stendhal, Defoe, Richardson

e Fielding têm, todos, óbvias debilidades técnicas” – concluirá, na sequência, Watt –, historicamente, contudo, eles têm “a óbvia importância que se vincula aos escritores que efetuaram a maior contribuição à criação da forma literária dominante nos últimos dois séculos” (Ibid., p. 301). Em outras palavras, a debilidade qualitativa de seus romances se veria compensada pelo fato de que foram eles que inventaram o gênero romanesco. Uma vez que, como vimos, a tese de um corte paradigmático na tradição narrativa ocidental efetuado em conjunto pelas obras de Defoe, Richardson e Fielding, no sentido de terem elas inaugurado um método narrativo propriamente romanesco, simplesmente não se sustenta pela análise efetiva dessas mesmas obras, a conclusão de Watt a esse respeito revela-se como uma manifestação *sui generis* daquilo a que Leo Spitzer chamou, certa vez, de “tautologia nacional”, isto é, um vício de pensamento que acometeria certos críticos, em função do qual uma obra de arte lhes pareceria grande porque “genuinamente nacional” (francesa, alemã, espanhola, etc., a depender da nacionalidade do crítico), e “genuinamente nacional” quando grande.² No caso de Watt, a circularidade nacionalista se expressa da seguinte maneira: apenas a Inglaterra do século XVIII reunia, pela primeira vez na história, as condições necessárias para o surgimento do gênero romanesco, de modo que os primeiros romancistas *só poderiam ser ingleses*; assim, os primeiros romancistas ingleses de que se tem notícia (“*our first three novelists*”) *devem* ser identificados como os primeiros romancistas (“*the early novelists*”).

279

Definir o romance, portanto, em termos de seu realismo intrínseco, associando-o, nesse mesmo gesto, ao conjunto das obras de Defoe, Richardson e Fielding, como o faz Watt, é uma atitude crítica que escamoteia uma grotesca petição de princípio de cunho nacionalista, mas que, por isso mesmo, não pode, simplesmente, ser tachada de “ingênua”. A inegável influência que *The rise* continua a exercer, décadas depois, sobre o campo dos estudos romanescos no

mundo todo, à guisa de uma obra de referência, não pareceria atestar justamente a engenhosidade com que sua motivação central se viu dissimulada na forma de uma tese sobre a “ascensão do romance”?

“Realismo formal” e gênero romanesco (II): profissão de fé

No caso específico de Sandra Vasconcelos, não se pode dizer que sua professada admiração pelo trabalho de Ian Watt a tenha cegado para a motivação nacionalista subjacente a *The rise*; sem se direcionar explicitamente ao mestre britânico, ela, no entanto, é taxativa: “Não cabe reivindicar para a Inglaterra e para os ingleses a invenção do gênero”, sentencia, com efeito, arrematando: “A história apresenta suficientes evidências de que essa forma literária encontrou caldo de cultura e ambiente propícios para surgir, desenvolver-se e consolidar-se também em outros países europeus, em diferentes momentos de sua formação” (VASCONCELOS, 2007, p. 19).

280

Numa notável seção da “Introdução crítica” que escreveu para *A formação do romance inglês*, sugestivamente intitulada “Cruzando a Mancha”, Vasconcelos se ocupa ao longo de quase 50 páginas do “movimento de livros” e da “circulação de ideias” que tomaram conta do continente europeu no século XVIII, como nunca antes na história, de um modo tal que – observa a autora – “a rede romanesca estende suas malhas em direções diversas por toda a Europa, aclimatando-se às particularidades de cada país, num movimento incessante de busca e descoberta de novas formas, temas e modos de narrar” (Ibid., p. 81-82). E ainda:

A questão das influências – de quem leu quem, de quem inspirou ou copiou quem – é, para dizer o mínimo, terreno minado. Basta que se reitere que os intercâmbios foram inauditos e o trânsito de romances intenso, tendo assumido a forma de adaptações, sequências, variações, plágios, paródias, ou simplesmente traduções, em que a fidelidade nunca foi cláusula pétrea nem regra inflexível. As imitações também eram comuns, pois o conceito de autoria

não era moeda corrente e a exigência de originalidade não era condição [...] (Ibid., p. 82-83). [...] não menos contundentes são as evidências da ciranda de tramas e formas e da recepção que lhes dão os próprios romancistas, sempre prontos a acolher em suas obras personagens e cenas de leitura, num revelador jogo intertextual e especular. O narrador de *Tom Jones* cita Scarron, Lesage e Marivaux, dentre outros; a senhora presidente de Tourvel mira-se no destino de Clarissa, ao passo que o visconde Valmont identifica-se com Lovelace; a *fille de chambre* em *Sentimental Journey*, de Sterne, entra numa livraria em busca de *Les égarements du coeur et de l'esprit*. Além de interessantes figurações do leitor e de situações de leitura, são exemplos, colhidos ao acaso, da metaforização, no enredo, do verdadeiro jogo de espelhos e citações que caracteriza as produções francesas e inglesas ao longo do século, estabelecendo, no plano literário, uma convivência amigável e frutífera que nunca se deu no terreno da diplomacia ou da política (Ibid., p. 84).

Relativizados o lugar ocupado e o papel desempenhado pela Inglaterra na “ascensão do romance” no século XVIII europeu, Vasconcelos, entretanto, não deixará de acompanhar fielmente seu mestre britânico, seja na colocação das “perguntas recorrentes” a serem enfrentadas por um trabalho como o seu – (1) “se o romance seria realmente um gênero novo que surge apenas no século XVIII”; (2) “a própria questão da definição do gênero” (Ibid., p. 11) –, seja nas respostas que oferece para cada uma das referidas perguntas. Partindo do pressuposto de uma resposta positiva à primeira pergunta, Vasconcelos remeterá às condições históricas de um tal surgimento, em termos análogos aos de Watt ao enfatizar a “modernidade” do gênero romanesco: “Fruto dos ideais iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático”, explica Vasconcelos, “ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos” (Ibid., p. 23). E ainda:

“Essa foi precisamente a tarefa que coube aos romancistas do século XVIII: reconfigurar os materiais históricos e pensar as novas convenções e técnicas narrativas que pudessem dar conta dos novos tempos” (Ibid., p. 25). Quanto à segunda pergunta, Vasconcelos remeterá textualmente ao livro clássico de Watt, endossando-o em sua definição do gênero romanesco: “Toda a argumentação de Watt gira em torno de um conceito central – o de ‘realismo formal’, um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos”, explica a autora, lembrando, ainda, tratar-se de “um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, [...] na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo” (Ibid., p. 27). Na sequência, Vasconcelos observa que: “Como todo estudo pioneiro, o livro de Ian Watt angariou simpatias e concordância em relação a suas teses centrais, mas também gerou muitas críticas e contestações” (Ibid., p. 30); e arremata: “Entretanto, nenhum crítico se contrapôs de modo convincente à proposição do ‘realismo formal’ como a característica predominante da prosa narrativa inglesa daquele século” (Ibid., p. 31).

O fato, contudo, depreensível da própria leitura de *The rise*, é que o emprego da “premissa” do “realismo formal” como parâmetro crítico para a leitura das obras dos três grandes nomes da prosa narrativa inglesa do século XVIII não se afigura favorável a tais obras, as quais daí emergem, em suma, como um conjunto narrativo de “óbvias debilidades técnicas”, claramente aquém dos “mais altos exemplos da arte do romance”, para retomar as palavras de Watt. Numa comparação interna ao próprio conjunto, a situação é ainda pior, já que Defoe se mostra um realista incipiente, inconstante, claramente inferior a Richardson, para não falar de Fielding, um evidente descumpridor da “obrigação” implicada pela “convenção básica” do “realismo formal”. O que não dizer, então, dos demais representantes da prosa narrativa

inglesa daquele século? “Com apenas algumas exceções, a ficção da última metade do século XVIII [...] possui pouco mérito intrínseco”, afirma Watt (1957, p. 290) na conclusão a seu livro, mencionando, dentre os “romancistas que se elevaram acima do nível da mediocridade”, Smollett e Sterne. Acerca do primeiro, afirma, então, que todos os seus romances, exceto um, apresentam “evidentes defeitos nas situações centrais e na estrutura geral” (Ibid., p. 290); do segundo, que “sua notável originalidade literária confere à sua obra uma qualidade totalmente pessoal, para não dizer excêntrica”, e que “seu único romance, *Tristram Shandy*”, na verdade “é não tanto um romance quanto uma paródia de um romance” (Ibid., p. 290-291).

Seguindo fielmente Watt, Vasconcelos postula o “realismo formal” como traço definidor *a priori* do gênero romanesco – “o romance, de todos os gêneros literários, é o que afirma de forma mais premente o problema de sua relação com a nova ordem do mundo a ponto de o realismo passar a ser um dado determinante e inerente à sua forma” (VASCONCELOS, 2007, p. 43) –, reduplicando, com isso, inadvertidamente, a contradição performativa em que se vira enredado o mestre britânico meio século antes: a de identificar certas manifestações narrativas como antitradicionais, inovadoras, insurgentes em relação aos rigores da preceptística neoclássica, como “expressão artística de um espírito democrático”, para falar com Vasconcelos, e, ao mesmo tempo, e no mesmo gesto, enquadrá-las justamente no tipo de categorização universalizante e normativa ao qual declaradamente elas se contrapõem: a noção de gênero literário como modelo *a priori* de representação da realidade implicando procedimentos técnicos aos quais deveria se enquadrar o texto a fim de ser considerado adequado.

Mas qual é a motivação desse gesto contraditório em Vasconcelos, já que não o nacionalismo anglocêntrico que se encontra subjacente à cena crítica de *The rise*, e que se vê devidamente exorcizado pela autora brasileira em sua própria abordagem d'*A formação*

do romance inglês? Nas passagens em que mais se aproxima de uma justificativa de sua filiação teórica, Vasconcelos se atém a uma incisiva reafirmação em negativo da mesma (em face de supostas ameaças a ela), à guisa de uma profissão de fé realista: “diante da implicância mais recente com o realismo”, adverte, com efeito, Vasconcelos (Ibid., p. 21), “antecipo que uma das balizas fundamentais das reflexões que se seguem é a concepção hegeliana do romance como epopeia burguesa de tal maneira adequada à nova ordem do mundo que o realismo passa a ser um dado determinante e inerente à sua forma”; e ainda: “O ângulo a partir do qual se empreende essa análise”, proclama a autora, “é sempre o de quem julga que o romance é, das formas literárias, a que afirma de maneira mais premente sua relação com o mundo, o que nos obriga a olhar detidamente para o problema da adequação da forma ao material e para as questões de elaboração formal” (Ibid., p. 21). Mais à frente, o adversário ganha um nome – “(pós-) estruturalismo” –, e a profissão de fé da autora, um máximo de dramaticidade:

284

Nada disso cabe dentro de uma visão estruturalista ou pós-estruturalista que, com suas ênfases muito diferentes, contesta as próprias categorias de “literatura” e “gênero”. Para o pós-estruturalismo, o romance promove a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação (que a ficção pós-moderna se esforça por desconstruir) e portanto nem a teoria do romance nem o realismo interessam ao seu campo de reflexão. Mais preocupado com a narrativa ou “narratologia” (dentro da qual subsume o romance), o pensamento pós-estruturalista estabelece um divórcio entre objetividade empírica e reflexividade autoconsciente, prática que a leitura cerrada dos romances, individualmente, não autoriza e que uma concepção histórico-sociológica do problema nos ensinou a não apartar. Como se trata de uma posição crítica contrária ao que se defende aqui, não pretendo me estender sobre ela e entrar na polêmica. Penso ser suficiente pontuar, para os interessados, que as diferenças são substanciais

e mereceriam um estudo separado (Ibid., p. 41).

Como se vê, a defesa da concepção wattiana do romance como gênero realista se confunde, aí, com um contra-ataque ao ataque que teria sido impingido à referida concepção pelo “estruturalismo ou pós-estruturalismo”, que, ao contestar tanto a categoria de “gênero” quanto “a ilusão do reflexo externo, da referência e da representação”, desmobilizaria qualquer interesse por uma teoria do romance. É como se, para a autora, o resgate da problemática do gênero e do realismo – e, por extensão, do romance como gênero realista – do degredo a que teria sido relegada, na contemporaneidade, por “uma visão estruturalista ou pós-estruturalista”, bastasse para restituir à teoria do romance toda sua legitimidade e relevância acadêmicas. Na verdade, contudo – e aqui adentramos o território da polêmica evitada por Vasconcelos –, não foi à narratologia estruturalista que coube a precedência histórica de “posição crítica contrária” à categoria de gênero como arcabouço de premissas ou convenções formais às quais deve se conformar a representação literária da realidade, mas, antes, exatamente àquele pensamento particularizante e historicizante tipicamente moderno – oposto ao universalismo a-histórico da tradição classicista ocidental – que Watt crê contextualizar as produções narrativas de Defoe, Richardson e Fielding, e que habitualmente é situado nas origens da concepção romântica de literatura. Ora, no seio de uma cultura que passou a conferir, nas palavras de Watt (1957, p. 13), “um valor sem precedentes à originalidade, à novidade”, e que, justamente por isso, compreenderia as condições de surgimento de narrativas “antitradicionais” e “inovadoras” em face do universalismo normativo classicista, no seio de uma tal cultura, em suma, a afirmação do romance como um novo gênero literário – também ele, como todo e qualquer gênero literário, regido por premissas ou convenções formais *a priori* – afigura-se como uma tentativa contraditória de subsumir a novidade literária

da era moderna na rigidez universalista e normativa da Antiguidade clássica (algo, aliás, inconcebível, do ponto de vista da própria preceptística classicista).

Ao teorizar sobre “o romance”, já pressupomos um gênero assim chamado. O grande problema com a teoria do romance, portanto, é que, justamente por naturalizar a (tardia) afirmação do romance como gênero, ela oblitera a percepção das *contraditórias* condições de possibilidade dessa afirmação no seio da cultura moderna. Essa é a razão para abandoná-la.

Realismo, normatividade, contradição

Às vésperas da comemoração dos sessenta anos de *The rise of the novel* (1957), relembremos a “mais grosseira falha substantiva de execução” [*grossest substantive failure of execution*] que Ian Watt admitiu ter cometido no livro:

286

apresentei a “ascensão do romance” como se ela tivesse sido efetuada em consonância com várias mudanças no panorama filosófico, moral e psicológico, e com algo chamado classe média ascendente [...]. Ao proceder assim, tendi a fazer parecer como se o romance tivesse emergido em consistente, apesar de em larga medida inconsciente, oposição ao tradicional *establishment* social e literário da época. Na medida em que as principais tendências literárias no século XVIII na Inglaterra são rotuladas de neoclássicas, a contradição é em grande parte real: não havia nenhum lugar conveniente ou prestigioso para a ficção em prosa na tradição crítica que provinha de Aristóteles, Horácio e dos críticos renascentistas italianos; e a maior parte da teoria crítica neoclássica era hostil ao particularizante, vernacular e doméstico tipo de escrita característico do romance. Mas, para os escritores da época, essa contradição provavelmente era antes teórica do que operatória (WATT, 2002, p. 16).

Atesta a referida contradição a leitura dos primeiros escritos de relevo sobre o romance surgidos na Inglaterra do século XVIII, de

autoria de Richardson e Fielding (heróis de Watt em *The rise*) – no Brasil, traduzidos e compilados por Sandra Vasconcelos. “Quanto à estrutura da narrativa, Richardson acreditava que toda obra de ficção deveria obedecer a um plano e conter uma catástrofe que, colocada no lugar apropriado, deveria despertar os sentimentos de piedade, medo e terror”, observa Vasconcelos (2007, p. 159), explicitando o empréstimo que Richardson “tomou à teoria clássica da tragédia e reatualizou em seu segundo romance, *Clarissa*”. Fielding, por sua vez, “foi buscar na épica o quadro de referência sobre o qual estruturou sua obra. De formação aristotélica, via a ficção como [...] imitação de uma ação humana”, explica a autora (Ibid., p. 160), arrematando: “Através de sua proposta do ‘poema épico cômico em prosa’, tentou criar uma forma artística correspondente ao que fora a epopeia, isto é, um espelho realista e uma reflexão crítica sobre a vida de seu tempo”. Vasconcelos observa ainda que as ideias de Richardson e de Fielding marcaram indiscutivelmente o pensamento crítico a partir de 1740.

287

É tão evidente o modo como aí se mesclam, inextricavelmente, *realismo* e *normatividade*, que estranha isso ter escapado a Ian Watt durante a elaboração de seu célebre livro. Mas não é exatamente desta mesma mescla que se tece o postulado central de *The rise*, a saber, o do “realismo formal” como traço definidor do gênero romanesco?

Vasconcelos sugere haver um corte qualitativo a separar a teoria do romance por ela endossada na esteira de *The rise*, centrada no postulado wattiano do “realismo formal”, daquela reflexão empreendida pelos escritores ingleses do século XVIII:

Toda essa reflexão sobre o realismo, evidentemente, são desdobramentos de teorias do romance que se formularam muito depois do período de ascensão e consolidação do gênero. Tornasse, dessa maneira, quase desnecessário dizer que, ainda às voltas com a concepção clássica da verossimilhança e com uma

poética de corte prescritivo e dogmático, a maior parte dos nossos primeiros teóricos do romance não tinha como atinar com esse complexo feixe de problemas que constelam em torno do ato de representação [...]. Os desenvolvimentos que procurei expor foram, é óbvio, resultado de reflexões posteriores sobre o gênero (VASCONCELOS, 2007, p. 62).

Mas o quão “posteriores” seriam tais “desenvolvimentos”? O suficiente para representar um afastamento definitivo em relação ao tratamento contraditório reservado ao romance pelos escritores ingleses do Setecentos? Quando teria se dado o corte, afinal? Eis o marco inaugural estabelecido pelo próprio Watt em *The rise*: “é muito significativo que, no primeiro esforço sustentado do novo gênero para se tornar criticamente consciente de suas metas e métodos”, observa, “os realistas franceses tenham que ter chamado a atenção para uma questão que o romance coloca mais agudamente do que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 1957, p. 11). Mas o teriam feito, os realistas franceses do século XIX, de modo a escapar da contradição na qual se viram enredados, a esse propósito, os realistas ingleses do século XVIII?

288

Poéticas do romance: Balzac, Zola, Watt

Pensemos, quanto a isso, no célebre e influente prefácio redigido por Balzac em 1842 para *La comédie humaine*. Nele o autor enfatiza o realismo inerente a seu próprio projeto romanesco por meio de uma estreita analogia com atividade do historiador. “Elaborando o inventário dos vícios e das virtudes, reunindo os principais fatos das paixões, pintando os caracteres, escolhendo os acontecimentos principais da Sociedade, compondo tipos pela reunião de traços de diversos caracteres homogêneos”, pondera Balzac (2000, p. 287), “talvez pudesse eu chegar a escrever a história esquecida por tantos historiadores, aquela dos costumes”. Mas Balzac não se

detém aí; este seria apenas o primeiro nível, claramente insuficiente, do trabalho do romancista:

Atendo-se a essa reprodução rigorosa, um escritor podia tornar-se um pintor mais ou menos fiel, mais ou menos feliz, paciente ou corajoso dos tipos humanos, o narrador dos dramas da vida íntima, o arqueólogo do mobiliário social, o nomenclador das profissões, o registrador do bem e do mal; mas, para merecer os elogios que deve ambicionar todo artista, não devia eu estudar as razões ou a razão desses efeitos sociais, surpreender o sentido oculto nessa imensa montagem de figuras, de paixões e de acontecimentos? Enfim, depois de ter procurado, não digo encontrado, essa razão, esse motor social, não seria preciso meditar sobre os princípios naturais e ver em que as Sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna, do verdadeiro, do belo? A despeito da amplitude das premissas, que podiam ser só elas uma obra, a obra, para ser inteira, demandava uma conclusão. Assim pintada, a Sociedade devia trazer consigo a razão de seu movimento (Ibid., p. 288-289).

289

Ao primeiro nível, o da “pintura”, eminentemente representacional, sucederia, pois, um segundo nível, o do “estudo”, eminentemente compreensivo e conclusivo. Haveria, ainda, entretanto, um terceiro nível, que, mais do que simplesmente suceder aos outros dois, complementando-os, se sobreporia a eles, não sem uma certa violência. Respondendo à crítica de que a referida pintura romanesca da vida social haveria de oferecer ao leitor, do ponto de vista da moralidade das ações nela representadas, mais mal do que bem, Balzac afirma que, no quadro que ele próprio faz da sociedade, “encontram-se mais personagens virtuosos do que personagens repreensíveis” – e explica: “As ações censuráveis, as faltas, os crimes, desde os mais leves aos mais graves, nele encontram sempre sua punição humana ou divina, reluzente ou secreta” (Ibid., p. 297). Aí, bem entendido, o romance se descola do modelo historiográfico, e com vantagem sobre o mesmo: “Fiz melhor do que o historiador, sou mais livre”,

vangloria-se Balzac (Ibid., p. 297); e ainda:

A história não tem por lei, como o romance, inclinar-se para o belo ideal. A história é ou deveria ser o que foi; ao passo que *o romance deve ser o mundo melhor*, disse Mme. Necker, um dos espíritos mais distintos do último século. Mas o romance não seria nada se, nessa augusta mentira, ele não fosse verdadeiro nos detalhes (Ibid., p. 298).

290 O organizador da antologia aqui utilizada dos escritos balzaquianos sobre o romance adverte, em face da citação de Mme. Necker no trecho acima, que “não encontramos essa expressão nas obras da mãe (1739-1793) de madame de Staël” (VACHON *apud* BALZAC, 2000, p. 298). Ora, a não ser pelo fato de estar se referindo ao “roman”, aquela é uma afirmação que no século XVIII francês beiraria o anonimato, por se tratar de um truísmo classicista, por assim dizer, e cujo teor remontaria, na verdade, em última instância, ao velho Aristóteles. É por demais conhecida a distinção aristotélica na *Poética* (1451b) entre o historiador, que diz “as coisas que sucederam”, e o poeta, que diz “as que poderiam suceder”. Essa *possibilidade* embutida na elocução poética (em contraste com a historiográfica) alçaria, aí, bem entendido, a representação artística da realidade a uma superação do dado empírico no qual, não obstante, se baseia, no sentido de aperfeiçoá-lo ou melhorá-lo. “Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou”, lê-se, com efeito, na *Poética* (1461 b9); “esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado”.³ Comentando essa passagem, Spina (1995, p. 88) conclui: “Portanto, o artista idealiza, não reproduz fotograficamente a natureza. Isso não quer dizer que, transpondo a natureza, deixe de representá-la como tal”. Trata-se, como se vê, de uma paráfrase que se poderia aplicar sem retoques ao trecho acima citado de Balzac.

“Partindo do fato histórico, o artista recria-o segundo as leis da coerência artística, também prescritas na sua *Poética*”, prossegue

Spina (Ibid., p. 89) acerca de Aristóteles, lembrando que, “para o filósofo grego, a natureza reduzia-se ao homem em ação”, e que “no Renascimento a natureza suscita novos problemas, ainda que no fundo conserve o preceito aristotélico”. Ora, é esse mesmo preceito que reencontramos enunciado em Balzac, que busca, por sua vez, estendê-lo, à guisa de uma “lei”, também ao romance; e se a influência de Aristóteles sobre o autor francês emerge, então, de maneira enviesada (para todos os efeitos, via “Mme. Necker”), apenas nisso ela difere daquela exercida pelo filósofo grego sobre Richardson e Fielding, aristotélicos declarados, cada qual a seu modo.

Cerca de quatro décadas depois do aparecimento do famoso prefácio de Balzac, Émile Zola retomará o programa romanesco balzaquiano, a título de ilustração de sua própria concepção do romance, expressa em “*Le roman expérimental*” (1879) – título diretamente inspirado por *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), livro do médico e fisiologista Claude Bernard. Após citar a distinção feita por Bernard entre “observador” e o “experimentador” no território da pesquisa científica, Zola afirma que também “o romancista é feito de um observador e de um experimentador”: o primeiro “lhe dá os fatos tal como ele os observou, dispõe o ponto de partida, estabelece o terreno sólido sobre o qual vão caminhar os personagens e se desenvolver os fenômenos”; o segundo, então, “aparece e institui a experiência, quero dizer, faz moverem-se os personagens numa história particular, para mostrar que a sucessão de fatos aí será tal qual o exige o determinismo dos fenômenos postos em estudo. [...] O romancista parte em busca de uma verdade” (ZOLA, 2004, p. 244-245). Zola apresenta, então, como exemplo do que diz, a figura do barão Hulot, em *La cousine Bette* [A prima Bette], de Balzac:

O fato geral observado por Balzac é o dano que o temperamento amoroso de um homem causa a si, à sua família e à sociedade. Desde que escolheu seu assunto, ele partiu dos fatos observados,

depois instituiu sua experiência submetendo Hulot a uma série de provas, fazendo-o passar por certos meios, para mostrar o funcionamento do mecanismo de sua paixão. É, portanto, evidente que não há aí apenas observação, mas que há também experimentação, uma vez que Balzac não se atém estritamente como fotógrafo aos fatos por ele recolhidos, uma vez que intervém de forma direta para colocar sua personagem em condições das quais permanece o mestre. O problema é o de saber o que tal paixão, agindo em tal meio e em tais circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade; e um romance experimental, *La cousine Bette* por exemplo, é simplesmente o processo verbal da experiência, que o romancista repete sob os olhos do público (Ibid., p. 245).

292

Uma tal cooptação do romance balzaquiano para a causa do “*roman expérimental*” evidentemente ignora o terceiro nível do programa romanesco proposto pelo próprio Balzac (o do *melhoramento* ficcional da realidade social retratada, de acordo com o qual o romance “tem por lei inclinar-se para o belo ideal”), de modo a permanecer no segundo nível, o do *estudo* dessa realidade social, no sentido de lhe desvendar a razão profunda, o “motor social” e seus “princípios naturais”, como dissera Balzac. Zola não apenas se detém aí, mas hipertrofia essa dimensão “estudiosa” do programa romanesco balzaquiano a um ponto que não poderia ser aceito pelo próprio Balzac – tributário que era da máxima aristotélica da superioridade da mentira poética verossímil sobre a verdade factual historiográfica –, fazendo-a coincidir com a totalidade do processo em questão. “Em suma, *toda a operação* consiste em tomar os fatos na natureza, depois estudar os mecanismos dos fatos, agindo sobre eles pelas modificações das circunstâncias e dos meios, *sem jamais se desviar das leis da natureza*”, sentencia, com efeito, Zola (Ibid., p. 246-247; grifos meus), arrematando: “Ao cabo, há o conhecimento do homem, conhecimento científico, em sua ação individual e social”.

A despeito de suas pretensões científicizantes – que concor-

rem, à primeira vista, para distingui-lo de uma preceptística retórica de feição neoclássica –, o programa romanesco de Zola, comparado ao de Balzac, revela-se claramente como o que de fato é: mais uma pretensa *poética do romance*, a qual, a exemplo da balzaquiana (para não falar das poéticas setecentistas inglesas do romance), incorre, à sua própria maneira, na contradição de tentar subsumir a prosa narrativa inovadora produzida na modernidade no clássico enquadramento por gêneros literários regidos por parâmetros de representação da realidade. Cada pretensa poética do romance então surgida tenta determinar o que seria, afinal, a “lei do romance” como gênero; o próprio fato, contudo, de que essas tentativas tenderam a se acumular, acumulando-se, com elas, as pretensas leis do gênero romanesco – heterogêneas e mutuamente excludentes –, é prova de que essas empreitadas fracassaram em sua pretensão legisladora, por assim dizer. Ora, o postulado wattiano do “realismo formal” não passaria de mais uma volta, consideravelmente tardia, no parafuso desse fracasso legislativo.

293

Em vista dos programas romanescos dos dois honoráveis “realistas franceses” acima abordados, o célebre livro de Watt promove um novo recuo em relação àquele efetuado por Zola em face de Balzac: se o programa do “*roman expérimental*” recuava do terceiro para o segundo nível do programa balzaquiano – isto é, do nível do melhoramento ficcional da realidade representada para o do estudo aprofundado dessa realidade, supervalorizado e hipertrofiado por Zola –, pode-se dizer que o postulado de Watt recua do segundo para o primeiro nível – isto é, o estritamente representacional –, o que possibilita o nivelamento, operado pelo crítico britânico, das diferenças internas ao “realismo francês”, em favor do enfrentamento de um único problema, dito comum, a saber, e para retomar as palavras do próprio Watt: “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”.

Na conclusão de seu capítulo sobre “Fielding como roman-

cista”, Watt define a grande contribuição daquele autor para o romance nos seguintes termos: “um sério discernimento das questões humanas que tira proveito [*plays upon*] dos atos e dos personagens de seus romances”, e exemplifica: “ao final de *Tom Jones*, sentimos ter sido expostos não meramente a uma narrativa interessante sobre pessoas imaginárias, mas a uma estimulante abundância de sugestões e desafios sobre quase todos os tópicos de interesse humano”, estímulo esse que “proveio de uma mente com uma verdadeira compreensão da realidade humana, nunca enganada ou enganadora acerca de si mesma, de suas personagens ou da humanidade em geral” (WATT, 1957, p. 288). Observe-se que essa “sábua avaliação da vida” [*wise assessment of life*] – em vista da qual Watt falará, em relação a Fielding, de um “realismo de avaliação” [*realism of assessment*], em contraposição a um “realismo de apresentação” [*realism of presentation*], típico de Defoe e Richardson – é de alguma forma prevista pelo segundo nível do programa romanesco balzaquiano, eminentemente compreensivo, e que visa, para além da mera representação da vida social, “surpreender o sentido oculto nessa imensa montagem de figuras, de paixões e de acontecimentos”, para, enfim, “ver em que as Sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna, do verdadeiro, do belo”. Por mais “estimulante”, contudo, que o “realismo de avaliação” possa lhe parecer, Watt conclui que, com ele, Fielding “afastou-se muito do realismo formal”, incidiu num “abandono dos cânones do realismo formal” (Ibid., p. 288) – o que implicaria seu desvirtuamento, seu rebaixamento como romancista. Mas isso só faz sentido, é claro, para quem endossa o postulado central da poética wattiana do romance – o do “realismo formal” como uma espécie de grau zero do realismo romanesco, traço definidor *a priori* do gênero em questão –, como o faz, aliás, Sandra Vasconcelos, esclarecendo, a propósito, que se trata

de uma série de procedimentos narrativos que visam a um “realismo de apresentação” a partir de materiais disponíveis,

distinto do que Watt denomina “realismo de avaliação”, que inclui desde os diferentes aspectos da predisposição dos autores até a questão da verdade da obra literária, passando pela atividade estruturante da consciência, representados o primeiro por Daniel Defoe e Samuel Richardson, e o segundo, por Henry Fielding (VASCONCELOS, 2007, p. 27).

Entre a lei do gênero e a lei do gênio

Ao reafirmar, meio século depois, o postulado central de Ian Watt acerca do gênero romanesco, Vasconcelos encontra-se, evidentemente, muito afastada do momento em que os precursores franceses de seu mestre britânico compuseram suas poéticas do romance; afastada o suficiente para considerar sua própria empreitada em *A formação do romance inglês* como um gesto de resistência da “teoria do romance” em face da ameaça “estruturalista ou pós-estruturalista” às categorias “gênero” e “realismo” (Ibid., p. 41). O próprio Watt, aliás, já se encontrava consideravelmente afastado dos “realistas franceses” a quem atribui “o primeiro esforço sustentado do novo gênero para se tornar criticamente consciente de suas metas e métodos”. O fato, contudo, é que quando veio a público o célebre prefácio de Balzac, em 1842, o *mainstream* do pensamento crítico francês há anos já gravitava em torno de um parâmetro epistemológico e axiológico bastante distinto e francamente oposto àquele, de fundo aristotélico, endossado pelo autor de *La comédie humaine*.

Três décadas antes do prefácio balzaquiano, no livro que, segundo Gustave Lanson, “funda a crítica romântica”⁴ – *De l’Allemagne* (1810/1814) –, Mme. de Staël apresentara ao mundo francófono a revolução em matéria de crítica estético-literária recém empreendida pelos *Frühromantiker* alemães, destacando, na ocasião, August Schlegel como o modelo acabado do novo crítico. Em que ele se diferenciava dos “velhos” críticos classicistas? “Schlegel não tem equivalente na arte de inspirar o entusiasmo pelos grandes gênios que ele admira”, afirma Staël (1968, p. 70); e ainda: “longe de se aferrar aos defeitos,

eterno alimento da mediocridade ciumenta, procurava somente fazer reviver o gênio criador” (Ibid., p. 71). Para a autora, em síntese: “somente assim que é honorável ser um crítico; todos os homens da profissão bastam para ensinar os defeitos ou as negligências que se devem evitar: mas depois do gênio, o que há de mais semelhante a ele é o poder de conhecê-lo e admirá-lo” (Ibid., p. 72).

Aí flagramos claramente a conversão do pensamento crítico francófono da ênfase classicista na categoria “gênero” para a ênfase romântica na categoria “gênio”. E como lembra Jacques Derrida a respeito:

Supõe-se que o nome “gênio” nomeie o que jamais cede alguma coisa à generalidade do nomeável. A genialidade do gênio, se ela existe, com efeito nos leva a pensar no que subtrai uma singularidade absoluta à comunidade do comum, à generalidade ou à genericidade do gênero e portanto do partilhável. Pode-se facilmente considerar o gênio generoso, ele não poderia ser geral nem genérico. Pretendeu-se às vezes que ele consiste em formar um gênero por si só. Mas essa é uma outra maneira de dizer que ele excede qualquer tipo de generalidade ou a genericidade de qualquer gênero. Outra maneira de assinalar que ele excede qualquer lei do gênero, o que se chama o gênero nas artes, por exemplo os gêneros literários [...] (DERRIDA, 2005, p. 5-6).

A centralidade da categoria “gênio” em crítica literária, em detrimento da categoria “gênero”, é patente no célebre texto em que o mais influente crítico francês do século XIX, Sainte-Beuve, procura determinar, retrospectivamente (em 1862), os “princípios”, os “hábitos de método” que o guiavam desde há muito em sua prolífica atividade de explicação e avaliação literária. “A literatura, a produção literária, não é para mim distinta ou ao menos separável do resto do homem”, afirma, com efeito, Sainte-Beuve (1992, p. 146-147); “posso degustar uma obra, mas me é difícil julgá-la independentemente do conhecimento do próprio homem; e diria de bom grado: *tal árvore, tal fruto*. O estudo literário me leva assim muito naturalmente ao

estudo moral”. Mais à frente: “Enquanto não se tiver endereçado a um autor um certo número de questões e enquanto não se as tiver respondido”, sentencia, “não se está seguro de lhe apreender por inteiro” (Ibid., p. 159). Configura-se, com isso, bem entendido, a perspectiva histórico-biográfica em crítica literária, em substituição à velha preceptística dos gêneros literários e seus parâmetros retórico-discursivos. É por isso que aí, sem que se lhes desconsidere completamente, os *gêneros* se veem completamente subordinados ao *gênio*, àquilo, em suma, a que deveria visar, em última instância, todo ato crítico digno do nome: “Do mesmo modo que se pode mudar de opinião muitas vezes em sua vida, mas mantendo seu caráter, assim se pode mudar de gênero sem modificar essencialmente seu modo de ser”, observa, com efeito, Sainte-Beuve (Ibid., p. 160-161), concluindo: “A maior parte dos talentos não tem senão um único e mesmo procedimento que apenas faz transpor, mudando de assunto e mesmo de gênero”.

297

No momento em que surgem, portanto, as poéticas oitocentistas do romance emergem como enunciações extemporâneas e contraditórias do velho princípio mimético (“lei do gênero”) que havia regulado a crítica clássica, pré-romântica, desde Aristóteles. E nada, ao que parece, terá contribuído mais do que elas para a sobrevivência do referido princípio mimético em plena era da crítica histórico-biográfica (sendo mesmo possível retraçar a linha subterrânea de continuidade que as liga à “teoria do romance” até hoje). Mas uma voz dissonante, ao menos, ainda entre os “realistas franceses”, se levantaria contra a tentativa de fazer valer o princípio mimético, como lei do gênero, na crítica de romances: a de Guy de Maupassant.

Menos de uma década depois de Zola escrever “*Le roman expérimental*”, Maupassant publica em *Le Figaro* um texto sobre “*Le roman*”, depois editado em livro como prefácio de seu *Pierre et Jean* (1888). “Não sou o único a quem a mesma reprovação seja endereçada pelos mesmos críticos cada vez que aparece um livro

novo. No meio de frases elogiosas, encontro regularmente esta, sob as mesmas penas: ‘O maior defeito desta obra é que ela não é um romance propriamente dito’”, lamenta-se, então, Maupassant (1999, p. 69), retrucando: “Poder-se-ia responder com o mesmo argumento: ‘O maior defeito do escritor que me dá a honra de me julgar é que ele não é um crítico’”. E quais seriam, segundo Maupassant, os “caracteres essenciais do crítico”? “É preciso que, sem *parti pris*, sem opiniões preconcebidas, sem ideias de escola, sem vínculo com nenhuma família de artistas, ele compreenda, distinga e explique todas as tendências as mais opostas, os temperamentos os mais contrários, e admita as pesquisas de arte as mais diversas” (Ibid., p. 69-70). Mas, assim procedendo – ao modo, aliás, da crítica histórico-biográfica à la Sainte-Beuve –, o crítico não estaria negligenciando as regras do gênero romanesco? Maupassant é contundente:

298

Ora, o crítico que, depois de *Manon Lescaut*, *Paulo e Virgínia*, *Dom Quixote*, *As ligações perigosas*, *Werther*, *As afinidades eletivas*, *Clarisse Harlowe*, *Emílio*, *Cândido*, *Cinco de março*, *René*, *Os três mosqueteiros*, *Mauprat*, *O pai Goriot*, *A prima Bette*, *Colomba*, *O vermelho e o negro*, *Mademoiselle de Maupin*, *Nossa Senhora de Paris*, *Salammô*, *Madame Bovary*, *Adolfo*, *M. de Camors*, *A taverna*, *Safo*, etc., ousa ainda escrever: “Este é um romance e aquele não é”, parece-me dotado de uma perspicácia que se assemelha muito à incompetência. Geralmente esse crítico entende por romance uma aventura mais ou menos verossímil, arranjada à maneira de uma peça de teatro em três atos, da qual o primeiro contém a exposição, o segundo, a ação, e o terceiro, o desenlace. Essa maneira de compor é absolutamente admissível, sob a condição de se aceitarem igualmente todas as outras. Existem regras para se fazer um romance, fora das quais uma história escrita deveria portar um outro nome? Se *Dom Quixote* é um romance, *O vermelho e o negro* é um outro? Se *Monte-Cristo* é um romance, *A taverna* é um? Pode-se estabelecer uma comparação entre *As afinidades eletivas* de Goethe,

Os três mosqueteiros de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *M. de Camors* de O. Feuillet e *Germinal* de Zola? Qual dessas obras é um romance? Quais são essas famosas regras? De onde vêm elas? Quem as estabeleceu? Em virtude de qual princípio, de qual autoridade e de quais raciocínios? Parece, contudo, que esses críticos sabem de um modo certo, indubitável, o que constitui um romance e o que o distingue de um outro que não o é. Isso significa, muito simplesmente, que, sem serem produtores, eles estão arregimentados numa escola, e que rejeitam, à maneira dos próprios romancistas, todas as obras concebidas e executadas fora de sua estética (Ibid., p. 70-71).

Maupassant desvela, aí, bem entendido, as condições de possibilidade de uma crítica literária pautada por uma concepção do gênero “romance” como *narrativa-verossímil-regida-por-certas-regras-de-composição*: a pretensa lei do gênero não está dada *a priori*, como se gostaria, mas emerge, com força de lei, apenas e tão-somente do recalçamento, pelo crítico, das inúmeras outras concepções possíveis e imagináveis da composição romanesca.

299

A rigor, para Maupassant, teríamos tantas concepções quantos fossem os escritores, pois, se cada indivíduo constrói para si “uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre, seguindo sua natureza”, afirma o autor, “o escritor não tem outra missão senão reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos de arte que aprendeu e de que pode dispor” (Ibid., p. 77). Em suma: “Não nos irriteemos, pois, com nenhuma teoria, pois cada uma delas é simplesmente a expressão geral de um temperamento que se analisa” (Ibid., p. 77).

Mas, se se tratasse, aí, apenas de “*analisar* temperamentos”, claramente se abandonaria o campo da *crítica* literária... Maupassant não o faz; ele não deixa de prever o juízo de valor em face das obras lidas, apenas reitera a mudança do critério judicativo a que então estará sujeito o escritor: “Deixemo-lo livre para compreender,

observar, conceber como lhe aprouver, contanto que seja um artista”, postula Maupassant (Ibid., p. 73), concluindo: “Tornemo-nos poeticamente exaltados para julgar um idealista e provemos a ele que seu sonho é medíocre, banal, insuficientemente louco ou magnífico. Mas se julgamos um naturalista, mostremos a ele em que a verdade na vida difere da verdade em seu livro”. Aí, claramente, a crítica deixa de se pautar pelo princípio mimético em favor de um outro, ao qual se poderia chamar “princípio da originalidade”: “O talento provém da originalidade, que é uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar”, sentencia, com efeito, Maupassant (Ibid., p. 71), retrucando: “Ora, o crítico que pretende definir o Romance seguindo a ideia que faz do mesmo a partir dos romances de que gosta, e estabelecer certas regras invariáveis de composição, lutará sempre contra um temperamento de artista portador de uma maneira nova”.

300 Eis, pois, o que aqui se conclui com Maupassant: na crítica de romances, a pretensa lei do gênero só emerge como tal, isto é, com força de lei, pelo recalque de uma outra pretensa lei: a “lei do gênio”. Mas esta, por sua vez, só se impõe como tal, em sua força de lei, pelo recalque da anterior.

É por isso que, passadas mais de sete décadas da “fundação” da “crítica romântica” por Mme. de Staël, com *De l’Allemagne*, Maupassant reconhecerá quanto ao que ele próprio diz: “Isso já foi escrito mil vezes. Será preciso sempre repeti-lo” (Ibid., p. 72). Sim, *sempre*, isto é, toda vez que se fizer necessária uma decisão entre possibilidades diversas e discrepantes de “lei” do juízo estético-literário a partir do solo de indecidibilidade crítica revelado pelo próprio Maupassant.

REFERÊNCIAS

- BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. Paris: Le livre de Poche, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MAUPASSANT, Guy de. *Textes sur le roman naturaliste*. Paris: Le livre de Poche, 1999.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Agustin. *Pour la critique*. Paris: Gallimard, 1992.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. rev. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SPITZER, Leo. *A Poesía española de Dámaso Alonso*. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. v.1. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 377-408.
- STAËL, Madame de. *De l'Allemagne*. v. 2. Paris: Flammarion, 1968 [1810/1814]. [Ed. bras.: STAËL, Madame de. *Da Alemanha*. Trad. de Edmir Míssio. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.]
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- _____. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2007.
- WATT, Ian. *The literal imagination: selected essays*. Stanford (CA): Stanford University Press, 2002.
- _____. *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1957. [Ed. bras.: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.]
- ZOLA, Émile. *Écrits sur le roman*. Paris: Le livre de Poche, 2004.

NOTAS

¹ Esta e as demais traduções de trechos em língua estrangeira citados no presente artigo são de minha autoria (salvo indicação contrária).

² Cf. SPITZER (2002).

³ Cito a tradução de Eudoro de Sousa, in: ARISTÓTELES. *Poética*. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

⁴ Cf. LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. 12. ed. Paris: Hachette, 1912. p. 883.

Romance e autonomia no Brasil ao redor de 1970: uma descrição luhmanniana

Pedro Dolabela Chagas

O fenômeno foi observado há muito tempo:¹ entre as décadas de 1960 e 1970 o romance brasileiro conheceu uma explosão de variação. No mesmo horizonte sincrônico conviveram José Agripino de Paula, Osman Lins, Sérgio Sant’Anna, Moacyr Scliar, Aguinaldo Silva, Raduan Nassar, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Paulo Leminski, Antonio Callado, José J. Veiga, Antônio Torres, Paulo Francis... Pela primeira vez na história do nosso romance tamanha diversidade coabitava um campo comum, a ponto de fragilizar a indicação de alguma obra como “representativa” da totalidade da produção sincrônica – ao contrário do que ocorrera no “romantismo”, no “realismo”, no “naturalismo”, no “regionalismo”... Por que isso aconteceu? Ainda não há uma explicação clara, mas é o que este artigo pretende esboçar ao elaborar uma descrição sistêmica daquela mudança. A proposição é que a condição autonômica do nosso sistema literário finalmente impulsionou o aumento das possibilidades de realização abertas ao romancista – preservação da autonomia sistêmica, com o aumento da variação nas produções individuais.

Inicialmente é preciso situar a questão num plano preciso de referência. Eu estarei observando as obras, individualmente, ou o gênero como um todo? As árvores ou a floresta? Mas é possível dissociar um nível de análise do outro? Acredito que não, e o desafio

é equacionar as singularidades individuais das obras em explicações globais, sem homogeneizá-las nesse processo. Outro problema é que explicações, no caso da história literária, são sempre frustrantes: que causas atuam simultaneamente num fenômeno cujas condições de produção vão do ambiente sócio-histórico contemporâneo à mente do autor individual? É preciso encontrar um nível de análise que trafegue entre a macroscopia sócio-histórica, que tende a explicar coisas demais ao fazer da literatura o resultado de forças externas, e a microscopia da autoria, que é indevassável pela investigação em terceira (ou mesmo em primeira) pessoa.

304 Antecipo desde já duas coisas: 1) tentarei explicar apenas aquilo que eu puder explicar, e muitos elementos pertinentes ao quadro ficarão de fora da argumentação porque sobre eles eu não terei nada a dizer; 2) não há como evitar certo anacronismo, pois coisas que ocorreram no passado não têm hoje o mesmo sentido que elas tiveram para os contemporâneos. Em geral eu me aterei a identificar padrões, sabendo que nenhum padrão descreve as singularidades muito bem, e antecipando que as minhas explicações não têm a pretensão – ou ilusão – de explicar a totalidade dos fenômenos pertinentes ao campo. Isso posto, início com um preâmbulo conceitual sobre o termo “autonomia”, para melhor precisar o sentido que ele assumirá na minha proposição.

1.

Para Niklas Luhmann, referência teórica principal deste artigo, falar de aumento de autonomização do romance ao redor de 1970 soaria contraditório. Para ele a autonomia sistêmica é um “tudo ou nada”: ou bem um sistema social é capaz de regular internamente as suas próprias produções, ou não. A autonomia da arte como sistema social se revelaria no fato de que as suas comunicações internas (como o juízo sobre a qualidade das obras, por exemplo) não são instruídas por outros sistemas: nenhum agente externo ao sistema

ensina o pintor a pintar ou arbitra os termos referenciais do juízo crítico. O aprendizado da arte e a avaliação dos méritos individuais ficam a cargo de agentes internos – artistas, críticos, o público erudito... –, que coordenam as suas rotinas através de práticas de comunicação autoformuladas e autorregradas. Sob essa acepção, a autonomia não comporta gradação: ou bem ela se dá, ou não.

Que fique claro que Luhmann trata da autonomia sistêmica, que não se confunde com a “liberdade autoral” do artista. Mas entendendo que a sua proposição traz consequências para a autoria, na medida em que o jogo valorativo implicado nas comunicações intrassistêmicas pode diminuir ou ampliar as capacidades imaginativas ao longo do tempo. Inúmeros agentes internos e externos ao sistema exercem influência não coercitiva sobre a produção ao selecionarem as suas obras de preferência, estimulando que os artistas dialoguem com as expectativas manifestadas naqueles atos de escolha: pela teoria de Luhmann, ao sinalizar a aceitação ou rejeição de uma obra o juízo valorativo orienta o dever das produções do sistema, com óbvias implicações para as produções individuais. Ao levar-se em consideração, pois, as implicações do estado global das comunicações do sistema para as produções individuais, a noção luhmanniana de autonomia sistêmica traz como corolário a gradação da quantidade de possibilidades abertas de realização individual num sistema geograficamente localizado, em certo momento da história: há épocas e lugares em que as possibilidades são ampliadas ou reduzidas pelas comunicações intrassistêmicas (em resposta a pressões internas ou externas ao sistema), que eventualmente podem fomentar a aceitação de um número maior ou menor de temas, formas, subgêneros, concepções de literatura, colaborando para aumentar ou diminuir a variedade da produção corrente. Acredito que esse tipo de aumento ocorreu no romance brasileiro por volta de 1970.

A equação é cantoriana: tal como um conjunto infinito pode ser maior que outro conjunto infinito, um sistema autonomizado

pode se tornar maior no decorrer do tempo, à medida que ele estimule e comporte a produção de uma quantidade maior e mais diversificada de coisas. Tal como um país politicamente independente (condição absoluta) pode ser mais ou menos independente politicamente (numa acepção relacional e gradativa) do que outros países (ou ele mesmo) a certa altura da história, no sistema literário a autonomização (como condição absoluta) pode conhecer gradação em suas sucessivas manifestações diacrônicas. Se, em Luhmann, a autonomia de um sistema social é relacionada à sua capacidade de se autoproduzir de acordo com as suas comunicações internas (que definem as suas operações cotidianas e o seu devir histórico), entre elas o juízo valorativo tem especial importância. Ao compararmos a década de 1970 com o “romance de 30”, por exemplo, vemos que ela foi mais diversificada nos planos temático e estilístico, o que sugere uma ampliação do quadro judicativo, i.e. no repertório comunicacional do sistema – mesmo que sua autonomia não tenha aumentado num sentido absoluto, os hábitos judicativos então normalizados passaram a fomentar uma diversidade antes inexistente. Para corroborar essa proposição é preciso identificar, naquele período, 1) obras que dificilmente teriam sido imaginadas em momentos anteriores do romance brasileiro, i.e. que pareciam novas em suas concepções de romance, mesmo que não tenham exercido grande influência sobre o que veio depois – a ocorrência da diferença interessa mais que a sua hereditariedade; 2) possibilidades já existentes, mas que aumentaram em quantidade – elementos que já estavam lá, mas que adquiriram outro patamar de visibilidade. Mais adiante veremos o que se pode constatar a respeito.

Se um sistema social é constituído por uma rede de comunicações motivadas por atividades diferentes, mas interconectadas, no caso da literatura isso envolve a escrita, a editoração, a publicação, a venda, o comentário crítico, a pesquisa acadêmica, todo esse conjunto heterogêneo de comunicações institucionalizadas. O historiador

tem acesso limitado às comunicações de 40 anos atrás – os processos decisórios das editoras, as dificuldades do jovem autor, a influência do comentário crítico no jogo de opiniões... –, mas as próprias obras são boas indicadoras do estado contextual dos atos de comunicação mais decisivos para a escrita e a publicação da literatura: o juízo valorativo. Esse é um tipo de comunicação que estará implicado nas escolhas autorais, transparecendo nos textos a ponto de fazer com que eles permitam discernir, de maneira comparativa, os padrões de partilha do juízo no mesmo sistema literário em diferentes momentos da sua história. O que era considerado, em cada momento, “boa literatura”? Quais eram consideradas as suas principais funções sociais? O que um autor imaginava dever ou poder fazer para atender às expectativas do público visado? Veremos que Luhmann nos ajuda a associar a ampliação das possibilidades abertas ao romancista no Brasil à ampliação do quadro judicativo sincrônico – mas antes de tratarmos das obras literárias, é importante revisar alguns elementos do seu pensamento. Um pouco de teoria, então, antes de passarmos à historiografia.

307

2.

Em Luhmann a palavra “função” trata do sentido, da direção ou orientação assumida pelas operações do sistema, em meio ao universo de direções ou orientações que a princípio ele poderia assumir. Uma função não é decidida de uma vez para sempre, mas em sua metaestabilidade ela dá ordenação à autodiferenciação de um sistema diante dos demais sistemas sociais: ao se orientar por uma função ou conjunto de funções, o sistema delimita a sua própria especificidade. Ela funciona como um eixo de problematização contínua diante de possibilidades alternativas: “função” não significa “propósito”, pois o que ela faz é regular continuamente aquilo que diferencia um sistema dos outros sistemas, direcionando as suas produções sob termos de comparação (com as produções dos outros

sistemas e com as suas próprias produções atuais ou anteriores) que variam ao longo do tempo, mas sob certa constância que confere ao sistema certa estabilidade.

Luhmann afirma que a arte, em geral, cumpre três funções. Ao apresentarem formas novas as obras rompem o contínuo perceptual, demarcando uma descontinuidade com os modos rotinizados de percepção do real. Ao apresentarem mundos ficcionais, elas oferecem ordens possíveis, mas diferentes do ordenamento regular do mundo. Por fim, dentro do sistema da arte elas estabelecem certa relação com o quadro institucional que organiza, questiona ou reafirma as expectativas do próprio sistema em relação às suas produções: são as comunicações sobre problemas autogerados – expectativas tradicionais, polêmicas recentes, certo histórico de questões... – entre artistas, críticos, curadores, editores e jornalistas que particularmente energizam a autoprodução do sistema. Em suma, para Luhmann a função da arte se processa em três domínios interligados: o impacto sobre a percepção do público, que tem o poder de integrar algo a princípio incomunicável (a própria percepção) às redes de comunicação da sociedade; o oferecimento de realidades alternativas à realidade vivida, que produzem na imaginação uma duplicação da realidade e um aumento da quantidade de coisas existentes no mundo, renovando a nossa relação com o real; internamente ao sistema, ativar as comunicações entre os agentes, colaborando para a sua autoprodução.

308

O próprio juízo que define certa produção como “arte” decorre de distinções afirmadas no interior do sistema. A arte opera sobre polêmicas e expectativas internas e sobre o seu histórico de autorreferência: o sistema é autônomo por se reproduzir instruindo a si mesmo. Na medida em que aumenta a variedade das suas produções, aumenta também os seus modos de contato com o ambiente social, pois a correlata ampliação e diversificação das suas redes de comunicação lhe permite processar uma quantidade maior de elementos

externos – a existência simultânea de vários tipos de literatura, por exemplo, indica que a literatura está em comunicação com vários públicos diferentes, com seus diferentes desejos, crenças e interesses. Nesses termos a autonomização, como condição absoluta, pode manter-se constante enquanto aumenta a complexidade do sistema: quanto mais complexo ele for, mais diversificada será a sua capacidade de interagir, autonomamente, com os sistemas da economia, da política, da religião, do direito, e assim por diante. Ele seguirá interagindo com o exterior de forma autorreferencial, no fechamento operacional que é condição para a autonomia. Mas quanto mais complexo o sistema, mais complexo será o seu ambiente externo, e a sua autonomia lhe permitirá processar internamente, de acordo com os seus próprios padrões de autoprodução, essa maior variedade de estímulos, complexificando a sua relação com o ambiente social. Como sempre, os autores operarão sobre o que eles mesmos especificarem como relevante no ambiente externo: a literatura seleciona do mundo apenas o que lhe interessa, processando esses elementos da maneira como ela gosta e sabe fazê-lo.

309

Pela terminologia de Luhmann, as produções dos sistemas se processam na relação entre “códigos” e “programas”. Códigos ordenam as comunicações do sistema. Eles são binários, em geral assumindo a condição “positivo-negativo”, sendo positivo aquilo que deve ser preservado, e negativo o que deve ser descartado nas futuras operações do sistema. Códigos devem ser vagos, pois isso aumenta a sua flexibilidade e poder de atualização. Em contraste com o “certo-ou-errado” da ciência, Luhmann não identifica nenhum código universalmente em operação no sistema da arte. Acredito, porém, que o par “bom-ruim”, em sua vaguidade – ou por causa dela –, cumpre ordinariamente essa função ao ser associado a noções apenas aparentemente mais concretas como as de “inovação”, “entretenimento”, “crítica social”, entre outras tantas. Ao sugerir um valor positivo e outro negativo, um código sistemicamente estabe-

lecido orienta a avaliação de uma obra, permitindo dizer que ela é “boa” (seja lá como esse atributo venha a ser definido e justificado), creditando-lhe mérito e importância, e talvez sugerindo a sua preservação como referência para produções futuras.

Essa proposição me estimula a identificar, na produção romanesca brasileira da década de 70, um aumento da variedade de códigos atuantes no sistema, em relação a momentos anteriores do romance no Brasil. Se um código orienta a auto-organização da produção, e se ele é um esquematismo que conhece apenas dois valores, mesmo que ninguém saiba *a priori* e universalmente o que significa “boa literatura” é possível observar que, naquele período, uma maior quantidade de coisas passaram a ser consideradas “boas”, nas várias acepções que o adjetivo receberia. Em 1836, em torno da Revista Niterói surgiu a noção de que a representação da identidade nacional brasileira era “boa”, gerando um código que estaria em atuação até o período analisado. Mas nos anos 1970 esse código conviveria com formulações como: “engajamento nos problemas sociais” é “bom”, “alienação política” é “ruim”; “negatividade estética” é “bom”, “leitura de entretenimento” é “ruim”; “inovação” é “bom”, “conservadorismo artístico” é “ruim” – e por aí vai.

Ainda segundo Luhmann, códigos binários suscitam “programas”, i.e. práticas de ação. No caso do sistema literário programas são tudo aquilo que se escreve sobre a literatura – comentários, resenhas, textos críticos... –, mas especialmente as próprias obras. Programas obedecem ou modificam os critérios que determinam qual dos códigos – o positivo ou o negativo – deve ser aplicado em cada caso específico: o valor positivo vai para aquilo que deve ter prosseguimento no sistema, o valor negativo, para o não deve ser reproduzido, mas o caso é que um programa surpreendente e bem recebido, como o *Ulysses* de Joyce, pode alterar aquilo que certos agentes passarão a considerar “bom” ou “ruim”. Decerto os códigos são aplicados de maneira diferente em cada situação: se a diferencia-

ção valorativa que eles estabelecem cria assimetrias entre as obras – entre os “programas” –, decidindo quais devem ser selecionadas, sob certa legitimação, para a adequada preservação do sistema, está claro que os códigos inspirados ou justificados pelo *Ulysses* não se aplicam facilmente, por exemplo, à literatura infantojuvenil. Desse modo os programas podem alterar os códigos em circulação, sem conferir ao sistema uma única orientação dominante.

No jogo entre “códigos” e “programas” o sistema se torna seletivo: ao praticar valores sistemicamente legitimados, as comunicações explorarão estabilidades semânticas que facilitam a sobrevivência do sistema, permitindo que autores, críticos, editores e leitores formulem para si a motivação de cada obra e o seu mérito específico. Os valores também indicam como o sistema pode assegurar a sua própria estabilidade ao incorporar inovações: mediante o recurso aos códigos o sistema decide o que aceitar ou recusar, adquirindo padrões estáveis de observação e auto-observação e, com isso, tornando o presente operacional, ou seja, tornando-se capaz de processar as novas informações que se lhe colocam, mediante a distinção do seu próprio passado e dos seus futuros imaginados. Para que isso funcione os códigos devem ser formulados de maneira abstrata o suficiente para estarem potencialmente implicados em *qualquer* operação do sistema. No caso da arte, eles não precisam nem devem oferecer critérios objetivos para se mostrarem funcionais: pelo contrário, códigos como “bom-ruim”, “original-diluidor” ou “inovador-conservador” são notoriamente obscuros em suas aplicações, o que permite, ironicamente, estender a sua aplicabilidade e longevidade. O importante é que o juízo esteja codificado de alguma maneira: sem as distinções proporcionadas pelos códigos, tudo seria igualmente aceitável.

Por fim, sobre a autodescrição do sistema: a institucionalização da arte requer que ela continuamente se autodefinha, se autodescreva e se autojustifique, o que obriga pensar a relação das

obras entre si. Elas devem “conversar” umas com as outras, pois o sistema precisa construir uma memória autônoma e imediatamente acessível, materializada num histórico de produções avaliado em relação a si mesmo. Mas a identidade do sistema não pode ser muito rígida, devendo variar de acordo com o seu contínuo de produções e com os estímulos externos que ele vier a receber: excesso de identidade significaria dificuldade de adaptação pela exclusão *a priori* de possibilidades alternativas de futuro, restringindo o sistema à reiteração de seus estados anteriores.

312 Em resumo, códigos binários (“bom-ruim”), programas de produção que dialogam com esses códigos (as obras literárias), a autodescrição do sistema diante dos demais sistemas, a sua autonomia ao reger as suas próprias operações e padrões de comunicação, a sua capacidade de processar internamente os estímulos colocados pelo ambiente externo, a sua construção de uma história e memória própria como instrumento identitário: esses são os meus termos de referência. O que eles revelam sobre o romance brasileiro das décadas de 1960 e 1970?

3.

Acredito ser possível, pois, observar no conjunto de obras – de “programas” – a variedade de “códigos” em circulação num sistema em certo momento da sua trajetória histórica, mediante a indução, das obras, das maneiras como elas se autodefiniam e buscavam ser valorizadas. Trata-se de induzir, dos textos, os elementos pelos quais elas queriam ser elogiadas e os leitores que elas queriam atingir, mas não é preciso estabelecer “objetivamente” (o que isso poderia significar?) o valor almejado por cada uma delas para constatar a diversidade interna do conjunto – que pode se evidenciar na diferença de tons, estilos, públicos visados, temas abordados e relações com a tradição literária e com a produção contemporânea, local e estrangeira.

Uma comparação com o “romance de 30” pode ser esclarece-

dora. Em 1930 o “bom” foi majoritariamente associado à seriedade do tom na representação da problemática social e política, ou de dramas morais da vida privada. Nos anos 1960 e 1970 isso mudou. A representação nacional continuou forte, mas sem necessária correlação com a gravidade no tom. E haveria obras em que o país sairia de cena (como *PanAmérica*, de Jose Agrippino de Paula), ou apareceria desvinculado da sua interpretação como nação (como em *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna). Isso não sugere que o código “engajamento” (vs. “alienação”) deixou de ser praticado: sabemos que não foi o caso e que ele permaneceria muito ativo, inclusive com pretensões à hegemonia – ocorreu apenas que essa hegemonia nunca prevaleceu, e o seu uso foi localizado.

Certas obras eram destinadas a um público erudito, receptivo ao “experimentalismo formal”, um código agora francamente digno de valoração positiva – nos fluxos de consciência do enredo fragmentado de *Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, ou na virtual ausência de enredo de *Água Viva*, de Clarice Lispector. Outras obras buscariam um público sofisticado mas ofereceriam uma leitura fluente, em negociação com o leitor do romance massificado – como em *O caso Morel*, de Rubem Fonseca, e seus elementos de suspense, humor, sexo e violência. O código “negociação com o público aberto” se tornaria, desde então, um tópico referencial para o juízo da produção romanesca brasileira; sendo ainda hoje um valor atribuído a Daniel Galera e Michel Laub, autores que procuram transitar entre o público erudito e o “leitor comum” (o que quer que isso signifique). Não está claro, porém, que uma tal noção de “negociação” estivesse ativa nos anos 1930, quando o autor pretendia se dirigir à “esfera pública” indistintamente, mesmo que o seu círculo de leitores fosse de fato pequeno.

O código “crítica” se diversificou. A “crítica política” estava presente em *O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, e em *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, mas de maneiras distintas: em

Pompeu criticava-se a prática da censura e da tortura pela ditadura militar, enquanto Scliar ridicularizava a ortodoxia comunista, satirizada no protagonista dogmático e a sua tentativa bovarista de criar uma utopia igualitária em Porto Alegre. E em ambas as obras notava-se uma importante diferença de tom em relação ao “romance de 30”: o humor era usado como instrumento de derrisão, algo recorrente naquele período. Às vezes o riso era fácil, baixo, paspalhão, como nas situações absurdas e escatológicas de *Pilatos*, de Carlos Heitor Cony, e *Meu tio Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto – romance ambientado em Quito, em que as trapalhadas de um índio a serviço de grã-finos recorria ao riso para criticar a condição latino-americana de maneira semelhante a Eduardo Galeano ou à teologia da libertação. Por sua vez, em *O caso Morel*, *Quatro-olhos* e *O exército de um homem só* a ironia predominava, com a sua sofisticação própria. O caso é que a valoração almejada pelo humor estaria sempre marcada pela ambiguidade: se Cony chegou a ser apelidado de Cony-vente, é porque o recurso ao humor pode ser associado à falta de engajamento social e político; na percepção de certos segmentos da crítica a derrisão corre o risco de tudo derreter, inclusive as alternativas de ação prática. Seja como for, não foram poucos os autores que então buscaram o riso – Érico Veríssimo, Augusto Boal, Gladstone Mársico, Sérgio Sant’Anna... –, numa clara diferença em relação à produção de décadas anteriores.

A metaliteratura ganhou visibilidade, em obras que teorizavam, no plano da escrita, os modos predominantes de crítica e valoração do romance, no Brasil ou de maneira global. Em *Quatro-olhos* e *O caso Morel*, o papel do escritor e a função da literatura eram postas em questão – em Pompeu, nas tentativas frustradas do narrador de resgatar a sua obra perdida, supostamente apreendida pelo governo e que ele não consegue recuperar por completo, quando as suas memórias sobre o livro vão ficando confusas, emerge a ironia da obra sobre a tendência histórica do romance brasileiro a

representar o país fantasiando-o sob noções livrescas. Em Fonseca, por sua vez, o mundo literário aparece através de Morel e Vilela, o presidiário que escreve um livro autobiográfico e o policial aposentado que se tornara escritor, que em diversos momentos discutem o valor e a importância social da literatura, num gesto autorreflexivo que se tornaria comum no período – em Osman Lins, em Ivan Ângelo, em Benedicto Monteiro, entre tantos exemplos possíveis. O romance com frequência passava a se autoteorizar como forma, história e função social, tal como fazia a poesia desde o modernismo: a “crítica”, aí, aparecia como “metacrítica”, a ser formulada e equacionada como literatura, na literatura.

Um código pouco notável, ou mesmo boicotado no “romance de 30” foi o da “inovação”. Buscar a inovação estética como valor em si mesmo foi então uma possibilidade virtualmente ausente, mas nas décadas de 60 e 70 ele se tornaria um programa bem aceito, do qual *PanAmérica* forneceria um exemplo inicial ao transformar em texto a avalanche de apelo sensorial e referências simbólicas trazidas pela televisão e pelo cinema, num enredo fragmentado, anárquico, absurdo – e *pop*. A inovação viria também da absorção de técnicas em vias de canonização na literatura global contemporânea, como no faulkneriano *Os sinos da agonia*, cujo enredo se passava numa Vila Rica setecentista que não era disposta como alegoria do país contemporâneo e onde, pelo contrário, a tragédia ateniense era apropriada como modelo diegético universal. *Água viva*, com o seu único longo fluxo de consciência, seria outro óbvio exemplo de inovação programática no período.

Ao mesmo tempo, *Água viva* não eliminava a vocação terapêutica de produções anteriores de Clarice Lispector. Pensemos em *Paixão segundo GH* e sua problemática existencial, o conflito da heroína com a sua inscrição social de origem, o seu processo de autodescoberta, o caráter epifânico da sua tomada de consciência, a promessa de libertação pela arte... Esses elementos sugerem a

plausibilidade de sugerir o código “terapia” como orientador da produção romanesca daquele período: ao procurar gerar empatia pela personagem, a obra indicava ao leitor – ou à leitora, em particular – a possibilidade de superar a solidão e alienação imposta a uma subjetividade socialmente desviante, oferecendo certo conforto e senso de futuro. Esse elemento terapêutico, inerente à experiência do drama de alienação (e potencial futura inserção) daquela subjetividade romântica, apareceria também em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, *Limite branco*, de Caio Fernando Abreu, *Engenharia do casamento*, de Esdras do Nascimento... “Terapia”, nesse caso, corresponde à sugestão de uma via de equilíbrio possível para uma subjetividade desviante de padrões hegemônicos de normalidade: se as normas e expectativas socialmente predominantes podam o pleno florescimento de um indivíduo como aquele, vias personalizadas para o alcance de equilíbrio e inserção podem ser ao menos simuladas ficcionalmente, mesmo que essas vias sugiram a necessidade agônica de construir um mundo pessoal apartado da vida normalizada. Ainda assim, para o leitor que se identificasse com aquela condição – i.e. que se visse lançado a uma limitação semelhante –, essa experiência terapêutica, pela qual eram sugeridas formas de autoconstrução e potencial autossatisfação num mundo insuficiente, operaria como estímulo à imersão na leitura.

4.

Ainda outros códigos se tornaram salientes: o “entretenimento” de *Lúcio Flávio* e *Tieta do Agreste*, o “memorialismo” de *Em câmara lenta*, a renovação da noção de “representação da realidade” no romance-reportagem... Trinta anos entre o final da década de 30 e o começo dos anos 1970 indicam que o sistema literário brasileiro fortaleceu as suas estruturas internas, aumentou as suas formas de comunicação com o público e diversificou a sua produção: continuidade da autonomia, aumento da complexidade.

Difícil é explicar porque isso aconteceu; no mínimo, muitas causas atuaram em conjunto.

A política e as transformações sociais do país produziram agitação intelectual, e é tentador recorrer à reflexologia tradicional: no país em mudança, um romance em mudança; no país em complexificação, o romance acompanhava o processo. Essa explicação explica demais: o escritor seria apenas um meio, um vaso comunicante? A “sociedade” não ensina o escritor a compor enredos, a construir personagens, a produzir cadência frasal... Por si o ambiente social não ensina ninguém a fazer literatura: é a literatura que responde, da maneira como ela sabe e gosta de responder, ao que acontece fora dela – o ambiente é uma solicitação à qual o escritor responde a partir das estratégias e repertórios que ele conhece e domina.

Em outras palavras, o ambiente é internalizado à literatura sob o condicionamento de “códigos” e “programas” de alta reputação no momento da escrita. O que interessa observar, no aumento na quantidade de temas e formas do romance brasileiro e na diversificação do seu diálogo com um ambiente social mais diversificado – a mediocridade da vida de classe média em Rui Mourão, a distopia política em Ignácio de Loyola Brandão, o homoerotismo em Caio Fernando Abreu... –, é a variação das possibilidades que foram abertas ao romance quando os “códigos” sistemicamente legitimados se tornaram tão variados quanto os nichos de leitura.

O que vemos no sistema literário brasileiro em 1970, ao tomarmos o romance como referência, é um entrelaçamento de novas condições de produção. Havia outros valores literários em jogo, condições renovadas de confecção e comercialização do livro, novos modelos de romance em circulação, em compasso com a continuação de formas e tópicos tradicionais do gênero. O livro permanecia dotado de forte valor simbólico, mas isso estava mudando. O objeto-livro como símbolo do conhecimento e produção máxima da cultura passava a compartilhar espaço com o audiovisual; se *Ira-*

cema despontava como monumento da cultura brasileira no século XIX, na década de 1960 *Terra em transe* captaria mais atenção e se tornaria mais canonizado do qualquer romance publicado. Ademais, na comercialização das narrativas de ficção o romance seria definitivamente sobrepujado pela televisão e pelo cinema, perdendo importância relativa como mídia mesmo que a sua vendagem, em termos absolutos, tenha aumentado no período.

318 Ironicamente, essa relativa marginalização não foi de todo ruim. Com o aumento da vendagem o mercado editorial se ampliou: era maior o número de editoras, acompanhando a segmentação do mercado. Pipocaram pequenas editoras no país, muitas logo desaparecendo. Contou para tanto a política do governo federal que reduziu o preço do papel e os impostos sobre o livro, aquecendo as vendas: “a fabricação de papel e a produção local de celulose foram de tal modo estimuladas que, em 1977, a importação de papel limitava-se a pequenas quantidades de tipos especiais: dez anos antes, a produção nacional cobria apenas 60% do consumo” (HALLEWELL, 2012, p. 609). Com o papel mais barato, editoras de tamanhos diferentes tiveram condições de se estabelecer, lançando tipos diferentes de livro. O governo passou a subsidiar a atividade editorial e, mesmo que essa política visasse os livros didáticos, ela acabou, inadvertidamente, alavancando a indústria e proporcionando o investimento em livros de todo tipo – isso beneficiou a variação do romance. Pois um resultado simples, e matematicamente previsível, foi o aumento do número de obras publicadas e de escritores em atividade, dado o aumento das oportunidades de se chegar à publicação. As tiragens muitas vezes eram diminutas, mas haveria mais obras em circulação – ao invés de grandes quantidades de poucas obras, poucas quantidades de muitas obras.

Mas também ocorreu que, com a explosão do mercado editorial, mais autores conseguiriam viver da literatura. E à medida que o mercado de traduções aumentou, pela primeira vez tornou-se pos-

sível ganhar a vida como tradutor no Brasil. Outro dado importante foi a descentralização do sistema literário, cujo centro saiu do Rio de Janeiro mas não se transferiu imediatamente para São Paulo: durante algum tempo ele ficou desprovido de centro, e obras importantes foram publicadas em cidades diferentes do país – esse acesso localizado à publicação também favoreceu o aumento da diversificação do impresso. Diga-se de passagem que houve crescimento também nas importações de livros, com a França perdendo importância para os EUA e a América Latina – é importante destacar que, com isso, literaturas de várias origens passaram a nos alcançar simultaneamente, ampliando o repertório em circulação. Tudo somado, de maneira imprevista e não planejada o meio editorial promoveu um fomento sistêmico à variação da nossa produção romanesca.

A crítica literária migrava do jornal para a universidade. Como acontece até hoje, a universidade passaria a processar e filtrar o debate literário, com resultados ambíguos para a produção: o escritor perdeu a “esfera pública” para ganhar, em troca, um público que valoriza particularmente a “crítica”, a “inovação formal”, a “negatividade estética”, a “problematização do estatuto da linguagem e da ficção”, códigos que interessam quase exclusivamente ao debate institucionalizado. Uma porção importante da produção mais ambiciosa passou a se dirigir às expectativas desse pequeno público, aprofundando a sua própria perda de visibilidade. Por outro lado, os gostos e expectativas desse pequeno público passavam a incluir coisas variadas e antes imprevistas – marxistas, psicanalistas, estruturalistas formavam um conjunto novo e heterogêneo de leitores. A função do romance deixaria de girar em torno da “interpretação nacional” e, sob o par “crítica-inovação” – “crítica social” e “experimentação da linguagem” – coisas muito diferentes seriam produzidas, sob a rotinização da neomania como expectativa normativa no campo estético.

Certas formas tradicionais do romance no Brasil seguiam

firmes, enquanto novas formas surgiam. Como Flora Süssekind (1984) bem observou, o regionalismo e o naturalismo seguiriam vivos. A história não recomeçou do zero, mas novos códigos permitiam processar mais coisas num ambiente social que tinha cada vez mais coisas a oferecer: era um Brasil em que a quantidade de informações circulando nos campos da religião, do comportamento, da arte, da política, fazia apenas aumentar. A imagem final é mais ou menos esta: o quadro valorativo se ampliou, o espaço para publicação aumentou, com o correlato estímulo à inovação; na abordagem do Brasil contemporâneo, o romance estava livre para pesquisar as formas que lhe parecessem mais interessantes para tratar dos temas suscitados pelo aumento da complexidade do país; nas estratégias de captação do interesse do leitor, a dinamização do sistema fomentou a exploração de estratégias diversas – crítica, humor, suspense, sentimentalismo, ironia, “vanguardismo”...

320

Dissolveu-se o quadro formado pelo “romance de 30”. Em relação à remissão ao presente sócio-histórico, os problemas mais urgentes eram muitos; na interpretação nacional, substituiu-se a perspectiva voltada para um futuro em aberto pela perspectiva de um futuro nebuloso, ou mesmo adiado, em que o projeto de nação se via interrompido; ao invés de focar de maneira endógena no Brasil, a crítica era globalizada, o país sendo visto, por exemplo, como parte integrante da “América Latina” ou do “Terceiro Mundo”, o que aproximava *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, da teoria da dependência e da teologia da libertação. Em relação ao mercado, se 1930 já produzira em Jorge Amado o primeiro autor brasileiro a viver da própria literatura, agora o sistema também comportava profissionais que viviam da pesquisa em literatura, da tradução de literatura, da editoração e crítica da literatura, da escrita de literatura infantil e infantojuvenil, numa explosão de possibilidades de atuação.

Em relação ao *status* social da literatura, o livro perdeu a posição de símbolo máximo da cultura e o escritor perdeu a esfera

pública, para em troca ganhar um conjunto mais diversificado de nichos de leitura e se livrar de expectativas normativas que dele exigissem engajamento moral ou político: a menor visibilidade permitiu maior liberdade de atuação. Os códigos “bom” e “ruim” passavam a se aplicar a muitas coisas: um bom romance policial é diferente de um bom romance político; muda o referente do adjetivo e os critérios para a sua utilização, indicando a variedade de aplicações possíveis para o mesmo binarismo, motivadas pela diversidade das obras que solicitavam a sua aplicação. Os códigos da “crítica social”, da “inovação formal”, da “terapia”, do “humor” ou do “entretenimento” suscitavam programas variados: a crítica se dirigia a várias coisas, a inovação não seguia prescrições, o entretenimento apelava a diversos recursos para produzir prazer na leitura, a experiência terapêutica podia ser sugestiva ou diretiva...

Os modelos influentes de romance se diversificaram, vindos de uma história literária passível de livre apropriação, em paralelo à importação de modelos estrangeiros que ampliavam o repertório em circulação: mudou não apenas a história do romance brasileiro, mas a história do romance no Brasil. Com tudo isso, o sistema se autoalimentaria do aquecimento das comunicações que ele produzia, pois a variedade das produções dificultava a formação de consensos críticos, o que era bom – em grande medida, o sistema literário se alimenta das polêmicas e do dissenso que ele mesmo suscita. Nisso a universidade se tornaria central, talvez desproporcionalmente importante, um debate universitário que sequer existia nos anos 1930.

Acredito que essa mudança global é melhor observada na comparação entre estados apartados do sistema: aqui, comparei 1970 a 1930. Esse salto de 40 anos permite identificar como o aumento de variações favoreceu a conservação do gênero: porque o romance mudou ele continuou a ser produzido, pois o seu desenvolvimento de novas formas e temas permitiu que ele se adaptasse a uma sociedade transformada ao ampliar os seus modos de comunicação com um

público em correlata transformação. Como nota final, reforço uma sugestão que já despontou em meio a comentários anteriores: aquele sistema renovado é semelhante ao que temos hoje; se eu acredito que houve então uma bifurcação histórica no nosso romance, é por entender que o quadro sistêmico atual se originou ali. Mas isso fica para depois...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LUHMANN, Niklas. *Art as a social system*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

322 HALLEWELL, Lawrence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EdUSP, 2012.

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

NOTAS

¹ Por exemplo, em CANDIDO (1989) e SILVERMAN (2000).

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES 323

Andréa Sirihal Werkema é professora adjunta de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde dá aulas na graduação, pós-graduação e especialização. Doutorou-se em Literatura Brasileira pelo Pós-Lit/UFGM. Publicou, entre outros, *Variações sobre o romance* (2016), *Figurações do real* (2017), *A crítica literária brasileira em perspectiva* (2013) e *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (2012).

Caetano Waldrigues Galindo é professor de linguística da Universidade Federal do Paraná. Como tradutor, já publicou quarenta livros. Sua versão do *Ulysses* de James Joyce apareceu em 2012, seguida de *Um retrato do artista quando jovem*, *Dublinenses* e outros textos. *Sim, eu digo sim*, seu guia de leitura do maior romance de Joyce, foi publicado em 2016.

324

Emílio Maciel é professor associado de Teoria literária no ICHS/UFOP. Publicou artigos sobre Drummond, Leopardi, Baudelaire, Bob Dylan, Cornélio Penna, entre outros. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as figurações do luto na literatura brasileira.

Fabiola Padilha é formada em Artes Plásticas e Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo, onde também cursou o Mestrado em Letras: Estudos Literários. Possui Doutorado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. É professora de literatura brasileira e de teoria da literatura da UFES, atuando na graduação e na pós-graduação. Publicou os livros *A ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca* (2007) e *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia* (2007), além de artigos em coletâneas e periódicos da área. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as relações entre Literatura e História em romances brasileiros contemporâneos.

Felipe Charbel é professor de Teoria da História na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq. Autor de *Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini* (2010), foi também um dos organizadores da coletânea *As formas do romance. Estudos sobre a historicidade da literatura* (2010).

Flávia Lins e Silva é licenciada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais; mestre em Estudos Literários pela mesma universidade, com a dissertação *O figurativo do inominável: aspectos da criação textual em Água viva, de Clarice Lispector* (2003); e doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, com a tese *Criação literária e figuração do escritor em Caetés, S. Bernardo e Angústia, de Graciliano Ramos* (2015).

Haroldo Ceravolo Sereza é graduado em jornalismo na ECA-USP e doutor em literatura pela FFLCH-USP.

Jacyntho Lins Brandão é professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo. Autor, dentre outros, de *A invenção do romance* (2006).

Leonardo Francisco Soares é doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor adjunto do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da mesma universidade. Publicou *Leituras da Outra Europa: guerras em memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental* (2012). Tem artigos publicados em diversos periódicos do país, tais como: *Aletria* (UFMG); *Machado em*

Linha (FCRB); *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* (USP), *Literatura e Autoritarismo* (UFMS); *Itinerários* (UNESP); *Estudos Linguísticos e Literários* (UFBA).

Mamede Mustafa Jarouche é professor titular de Língua e Literatura Árabe da FFLCH/USP e tradutor. Jaqueline Câmara Ramos é mestranda em Língua e Literatura Árabe na USP e bolsista da CAPES.

326 **Márcia Arbex** é Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, e pesquisadora pelo CNPq. Doutora em Literatura Francesa pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, desenvolve desde então suas pesquisas na linha Literatura, Artes e Mídias. Publicou diversos artigos e organizou coletâneas sobre as relações entre a literatura e as artes, a escrita e a imagem, especialmente na área da literatura francesa moderna e contemporânea. É editora da *Aletria: Revista de Estudos da Literatura* e membro dos grupos de pesquisa CRIalt – *Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques*, Université de Montréal; CEEI – *Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image*, Université Paris Diderot; *Intermídia*, UFMG/CNPQ.

Marcus Vinicius Nogueira Soares, doutor em Literatura Comparada pela UERJ, é professor associado de Literatura Brasileira da mesma instituição. É coautor de “500 anos de ficção”, publicado na *Brasiliana da Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002) e autor do livro *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história* (2014). Publicou vários artigos sobre a crônica e a obra de José de Alencar em livros e revistas acadêmicas.

Maria Juliana Gambogi Teixeira é professora de literatura francesa da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos literários da UFMG. É graduada em História (FAFICH/UFMG), mestre e doutora em Estudos literários (Pós-Lit/UFMG). Seu principal tema de pesquisa é a obra do historiador francês Jules Michelet, à qual dedicou a maior parte dos seus trabalhos, dentre os quais *Jules Michelet, philosophie de l'histoire* (em colaboração com Aurélien Aramini, 2016) e *A profetisa e o historiador: ensaio sobre A Feiticeira, de Jules Michelet* (2017).

Nabil Araújo é graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Líder do grupo interinstitucional de pesquisa *Retorno à Poética: imagologia, referência, genericidade*. Organizou *A crítica literária e a função da teoria: reflexão em quatro tempos* (2016) e *Imagens em discurso: efeitos de real, efeitos de verdade* (no prelo), e coorganizou *Variações sobre o romance* (2016), e *Imagens de Fausto: história, mito, literatura* (2017).

327

Pedro Dolabela Chagas é doutor em Literatura Comparada (UERJ) e em Filosofia da Arte (UFMG). Professor da UFPR, com pesquisa sobre a episteme artística moderna, o romance brasileiro e norte-americano, e a teoria e a história do romance. Entre os seus artigos publicados, destacam-se “Estranhamente familiares: a democracia americana e o campo literário moderno”, “História contextual da autonomia: o caso latinoamericano” e “Por uma descrição consiliente do romance”. É coordenador do NERO (Núcleo de Estudos do Romance da UFPR), e autor de *1970: Arte e Pensamento* (2018).

