

REINVENÇÕES DA NARRATIVA

ENSAIOS
DE HISTÓRIA
E CRÍTICA
LITERÁRIA

ORGANIZADORES

FELIPE CHARBEL | JOÃO DE AZEVEDO E DIAS DUARTE | KELVIN FALCÃO KLEIN | LUIZA LARANJEIRA DA SILVA MELLO



EDITORA
PUC
RIO

REINVENÇÕES DA NARRATIVA
ENSAIOS DE HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Álvaro Mendonça Pimentel SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Ricardo Tanscheit

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

REINVENÇÕES DA NARRATIVA

ensaios de história e crítica literária

ORGANIZADORES

Felipe Charbel

João de Azevedo e Dias Duarte

Kelvin Falcão Klein

Luiza Larangeira da Silva Mello



© Editora PUC-Rio

Rua Marquês de São Vicente, 225, Casa da Editora PUC-Rio

Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900

Telefone: (21)3527-1760/1838

edpucrio@puc-rio.br

www.puc-rio.br/editorapucrio

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio

Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Luiz Alencar Reis da Silva Mello, Luiz Roberto Cunha e Sergio Bruni.

Revisão de texto e diagramação de miolo:

Debora Fleck

Projeto gráfico de capa:

Flávia da Matta Design

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária /
organizadores Felipe Charbel ... [et al.]. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

210 p.; 23 cm

Inclui bibliografia

ISBN (PUC-Rio): 978-85-8006-282-3

1. Narrativa (Retórica). 2. Literatura - História e crítica. I. Teixeira, Felipe Charbel.

CDD: 808

SUMÁRIO

Prefácio • 7
Rodrigo Turin

PARTE I TRADIÇÃO E VANGUARDA NA NARRATIVA LATINO-AMERICANA

En los inicios de la gran aventura:
modernismo, internacionalismo y vanguardias • 13
Karina Vasquez

Os raros na literatura latino-americana: o caso Felisberto • 29
Rafael Gutiérrez

César Aira e as histórias que se fazem sozinhas • 43
Ieda Magri

Narrativas antilhanas:
leituras de Maryse Condé, Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant • 59
Imara Bemfica Mineiro

PARTE II A FORMAÇÃO E AS MUTAÇÕES DO ROMANCE MODERNO

Thomas Mann, leitor de Lukács:
o problema da tragédia em *Morte em Veneza* • 77
Pedro Spinola Pereira Caldas

O romance desmarginado: A função do fim
e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante • 91
Luiza Larangeira da Silva Mello

De Saturno a Vênus:
a narrativa do tédio em *O vermelho e o negro* • 107
Clarissa Mattos

As relações perigosas: a intriga no final do Antigo Regime • 125
João de Azevedo e Dias Duarte

PARTE III VARIAÇÕES DA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Memórias estilhaçadas e autoficção:
reinventando a escrita autobiográfica • 139
Anna Faedrich

Javier Cercas: da ficção histórica ao romance sem ficção • 153
Felipe Charbel

A narrativa dos atores:
formas particulares de leitura, escrita e recepção no teatro • 169
Henrique Buarque de Gusmão

Uma poética do detalhe: fórmulas de *pathos* e escansão temporal • 183
Kelvin Falcão Klein

Narrativas seriadas: da inconsistência à complexidade • 195
Gustavo Naves Franco

Sobre os autores • 209

Prefácio

Rodrigo Turin

Vivemos tempos de crise. Afirmar isso pode soar tanto redundante quanto inócuo. Afinal, a crise é um modo próprio de ser moderno (D'Allonnes, 2012). Seu uso foi tão recorrente em políticos e escritores que cada vez menos acreditamos na força de seu apelo. Quando não estivemos em crise? A crise política, a crise da identidade, a crise da narrativa... Desde o século XVIII, apontar para a crise, diagnosticá-la, implicava o gesto simultâneo de indicar a sua resolução, abrindo o presente ao futuro. A “análise de conjuntura” era uma condição de elaboração das estratégias de orientação e de ação para grupos políticos e vanguardas artísticas. A crise era, assim, um momento de particular intensidade que, na sua dimensão caótica, prometia a emergência (e a urgência) de um novo futuro. É na repetição desse gesto duplo, de figurar a crise e a sua promessa implícita, que o sentido original do conceito foi se esvaziando, ao mesmo tempo em que seu uso se tornava onipresente. Se tudo está em crise o tempo todo, logo a crise não existe.

De todo modo, sem negar a potência do paradoxo, talvez seja o próprio conceito de crise que esteja em crise. A sua onipresença, da economia à política, passando pela estética e pela universidade, também poderia ser percebida como operando sob um novo regime, no qual seus sentidos são deslocados. Ela já não lançaria a um futuro qualquer, mas serviria como modo de perpetuação do presente. A noção de crise, nessa chave, seria sugada pelo presentismo. Seu uso atual implicaria a inserção de “uma lógica distinta na estrutura histórica da modernidade, apontando não para o futuro, mas para o presente, para o agora” (Jordheim; Wigen, 2018: 11). Em

um cenário marcado pela aceleração social e por uma globalização desigual, com os impactos conjuntos da hegemonia do capital financeiro e das novas tecnologias, com a experiência inédita na qual a natureza parece estar mais acelerada do que a história, a noção de crise vem espelhar essa incômoda sensação de não saber para onde ir, nem o que fazer do passado. O recurso à crise pode servir, assim, como um mecanismo retórico que nos sincroniza em um presente precário, porém contínuo.

O livro que o leitor tem em mãos não fala propriamente de crise, talvez um modo inapropriado de interrogar a pluralidade do nosso presente. Sem recorrer a essa *fórmula* desgastada e suspeita, os autores aqui presentes preferem, com razão, seguir de perto as diferentes *formas* através das quais se reinventam, hoje e ontem, nas diferentes modernidades, os modos de narrar o tempo e dar sentido às experiências. Em vez de falar de crise da narrativa, prestar atenção às reinvenções da narrativa. Nessa chave, recusando o gesto profético de *dar ordem* ao tempo, no seu aspecto normativo, os textos desta coletânea buscam amplificar e intensificar as diferentes configurações e texturas narrativas, com seus distintos procedimentos e implicações éticas, que emergem na cotemporalidade do nosso presente. Em lugar de nos sincronizar em um mesmo tempo, os autores convidam a nos lançar à escuta das ressonâncias de outros tempos e de outras formas.

A atenção ao detalhe – melhor expressa aqui pela cena da pizza na série *Breaking Bad*, analisada por Kelvin Falcão Klein, e que ecoa em outros textos da coletânea –, mais do que conduzir a uma pressuposta totalidade, encaminha para esse exercício de deslocamento produzido no encontro com as obras, amplificando e multiplicando suas ressonâncias. Em um cenário onde se cobra cada vez mais rapidez e performance, a escuta e a visão do detalhe assumem ares de resistência. Elas requerem, afinal, um contra-movimento, aquele de parar, de se fazer presente ao momento. O artifício do detalhe, na medida em que cobra o tempo da atenção, também é capaz de lançar o sujeito em um universo complexo de referências e histórias paralelas – como bem nos lembra Gustavo Naves em seu texto.

A narrativa entendida como “procedimento”, “artifício”, “dispositivo”, tal como presente nos capítulos que se seguem, sugere a sua dimensão emi-

nentemente experimental. É pela experimentação dos artificios e dos procedimentos herdados da tradição que as diferentes obras aqui analisadas se abrem à temporalidade. Das intrigas de Laclos aos *clifhangers e spin-offs* das novas séries e romances, da melancolia em Stendhal à desmarginação e automodelação em Elena Ferrante, passando pela condição decolonial das Américas, acompanhamos os modos pelos quais o ato de narrar é reinventado nessa relação *com e contra* as tradições que o possibilitam. A reinvenção da narrativa como essa busca recorrente e sempre provisória pela espessura da vida.

Interrogando as diversas voltas que a narrativa dá sobre si mesma, os autores não deixam de operar eles mesmos um movimento que me parece também fundamental em sua forma. Tal como as narrativas se reinventam com e contra as tradições que as formaram, o mesmo poderia (ou deveria) ser dito a respeito das disciplinas. Os textos do presente livro – produto do encontro entre disciplinas, em um evento ocorrido na Unirio, em maio de 2018 – nos provocam a pensar para além das compartimentalizações herdadas e naturalizadas, que tornam objetos e problemas de pesquisa estanques e inertes, em função de reproduções departamentais. Dando continuidade, assim, ao que já estava presente em *As formas do romance* (2016), promove-se aqui uma reflexão sobre essa dupla historicidade, das obras e de seus horizontes de leitura. Mais do que um projeto, o que o leitor tem em mãos é a experimentação – ainda que já madura – de uma *prática* das humanidades aberta também à temporalidade de sua própria forma. Sem perder o rigor e o refinamento, os textos recusam classificações rápidas, reivindicam diferentes cânones, os subvertem, sempre com a atenção na fatura dos textos e das imagens analisadas. Ao interrogarem as reinvenções da narrativa, não deixam de apontar igualmente para uma também necessária reinvenção das humanidades.

Ao dar ressonância às formas pelas quais as narrativas se reinventam, em sua historicidade, os autores realizam o necessário gesto, ético e cognitivo, de indicar a abertura de outros tempos para além da imagem de um presente sempre em crise, incapaz de se figurar. A leitura e a narrativa, enfim, como um ato de resistência, um modo de se fazer presente.

Referências bibliográficas

D'ALLONNES, Myriam Revault. *La crise sans fin: Essai sur l'expérience moderne du temps*. Paris: Seuil, 2012.

JORDHEIM, Helge e WIGEN, Einar. Conceptual Synchronisation: from Progress to Crisis. *Millennium: Journal of International Studies*, 2018.

PARTE I

TRADIÇÃO E VANGUARDA
NA NARRATIVA LATINO-AMERICANA

En los inicios de la gran aventura: modernismo, internacionalismo y vanguardias

Karina Vasquez

Tanto en Argentina como en Brasil, los años veinte fueron un momento marcado por la emergencia de jóvenes intelectuales en la esfera pública, que insistieron en la necesidad de una actualización de la cultura, insistencia en la que se desarrolló la crítica y el enfrentamiento – a veces abierto, y otras solapado – con figuras consagradas de la generación anterior. El propósito de este trabajo es analizar brevemente estos “comienzos”, es decir ese momento de inicio donde se crea un grupo de pares, en el que se afirma la propia particularidad, frente a un medio en general caracterizado como indiferente u hostil. En el caso brasileño, hemos elegido el momento de conformación del grupo paulista en los años inmediatamente anteriores a la Semana de Arte Moderno y la aparición de *Klaxon* en 1922, como un emprendimiento compartido que, al mismo tiempo, cierra y sistematiza esta primera etapa del modernismo. Y, en el caso argentino, hemos seleccionado para el análisis las respuestas a “Nuestra Encuesta sobre la Nueva Generación”, publicada durante varios números en la revista *Nosotros* en 1923, porque la amplitud de las respuestas nos permite explorar los reconocimientos que se generan frente a la generación anterior y los propios pares. A pesar de las diferencias del material, el recorrido propuesto nos permitirá comprender las estrategias, enfrentamientos y apoyos que hicieron factible tanto el programa internacionalista de *Klaxon*, como la primera posición ultraísta de la vanguardia argentina. Analizar los grupos con los que crean solidaridades y con los que compiten, los lugares consagrados a los que

se enfrentan, los reconocimientos que hacen y que generan, nos permitirá entender por qué estas primeros posicionamientos no perduraron y fueron marginados o, más bien, integrados a otras preguntas, que giraban en torno a cómo construir una literatura y una cultura nacionales.

Si hablamos de los comienzos del modernismo, debemos tener en cuenta el lugar relativamente marginal que, a fines de la década del diez y principios de los años veinte, ocupaba el pequeño mundo de la intelectualidad paulista frente a las redes y circuitos de sociabilidad intelectual que predominaban en la capital de la República. Como han señalado los trabajos de Angela de Castro Gomes (1993; 1999) y Mónica Velloso (1996), ya desde comienzos de siglo se destaca en Rio la actuación de un grupo de intelectuales que demuestra una clara “sintonía expresiva con la cultura del modernismo”. Es el “*grupo boêmio da rua do Ouvidor*” (Gomes, 1993: 63) entre los que podemos mencionar a José de Patrocínio Filho, Medeiros e Albuquerque, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto, Lima Barreto, entre otros, quienes lo largo de las primeras décadas del siglo, construyeron una reflexión sobre la nacionalidad a partir del humor, de la sátira y de la caricatura, buscando también una renovación del lenguaje que pudiera dar cuenta de los cambios que afectaban a la ciudad moderna, incorporando en revistas como *Fon-Fon*, *Careta* o *D. Quixote* las innovaciones de la propaganda, el diseño, la fotografía y la publicidad (Velloso, 1996: 42-43). Este grupo bohemio sostenía con la Academia de Letras una relación de cohabitación y complementariedad. Es decir, estableció vínculos relativamente pacíficos y cordiales, tanto con su público, como con la Academia de parnasianos y simbolistas. Podríamos considerar que esta amable convivencia entre diversos grupos es la que se rompe con la irrupción de los jóvenes paulistas, cuyas primeras apariciones públicas se vinculan claramente con la polémica.

De hecho, el momento de surgimiento y la conformación del grupo están estrechamente ligados a la polémica con Monteiro Lobato a propósito de la exposición de Anita Malfatti en 1917. A la extrañeza de Lobato, que aprovecha la ocasión para despacharse contra “*as extravagâncias de Picasso e companhia*” (Lobato, 1917: 45-48), Oswald opone la caracterización de Anita como la de “*um temperamento nervoso e uma intelectualidade apu-*

rada ao serviço de seu século” (Andrade, 1918: 49-50). Tal como interpreta Jardim de Moraes (Moraes, 1988: 221), el artículo de Oswald sugiere ya un reclamo que marcará a fuego a este primer momento del modernismo: la necesidad de actualización.

Ya en 1920, los nombres de Oswald de Andrade, Menotti del Pichia, Mário de Andrade y otros circulan en las páginas de *Papel e Tinta*, en los diarios *Jornal de Commercio* o el *Correio Paulistano*, en magazines cariocas como *A Gazeta* o *Ilustração Brasileira*, etc., pero, nuevamente, esta circulación sólo adquiere visibilidad con la polémica, una polémica que se inicia en enero de 1921, en el banquete ofrecido a Menotti de Picchia en el restaurante Trianon de São Paulo, en homenaje por la publicación de su tercer libro de poemas, *As Mascaras*. Cabe aclarar que Menotti era hasta entonces un joven celebrado por el *establishment*, su libro anterior, *Juca Mulato* había recibido elogios entusiasmados de Raimundo Correa y Coelho Neto. Amigo de poetas parnasianos, como Martins Fontes, ese almuerzo de homenaje reunía a las principales figuras intelectuales y políticas de São Paulo. En esa ocasión, el discurso de Oswald desplaza el protagonismo de Menotti, al proponerse frente a ese auditorio como el portavoz de un grupo de “*orgullosos cultores da extremada arte de nosso tempo*” (Andrade, 1921a: 3).

A partir de este episodio, tanto Oswald como Menotti – que activa y frecuentemente se involucra en la polémica a través de sus crónicas en el *Correio Paulistano* – realizan un uso estratégico del término “futurista”. En efecto, el adjetivo sirve en un “momento de combate” para identificarse genéricamente con “lo nuevo”, exasperar el ataque y oponerse a la oficialidad literaria, pero a la hora de explicar en qué consiste esta adhesión, la misma se diluye con frecuencia en un “movimiento de liberación de viejos preconceptos”, y la búsqueda de lenguajes que permitan aprehender una nueva experiencia urbana. Pero el uso, con frecuencia ambiguo, del epíteto futurista se revela altamente productivo: permite acentuar la denuncia del “atraso” de la producción literaria y de la crítica brasilera, como sacar del anonimato a buena parte de estos jóvenes.

Y es este epíteto el que Oswald usa para traer a Mário de Andrade a la polémica, en “Meu poeta futurista” (Andrade, 1921b: 183-187), cuya figu-

ra si bien estaba presente en las crónicas de Menotti, en el grupo de jóvenes renovadores, todavía no había intervenido personalmente en la polémica. En este artículo, presenta a los versos de *Paulicéia Desvairada* como la prueba de la existencia de un futurismo paulista. Este artículo, que Mário se ve obligado a responder, más que nada para rechazar enfáticamente la calificación de futurista, tiene el mérito de sacar a la luz a *Paulicéia Desvairada*, libro todavía no publicado, en el que a pesar – o justamente por – sus extravagancias e hipérboles era posible percibir – como dice Joao Lafeté (1986: 16-18) – “*o cheiro do novo*”, más que en la poesía de Guilherme o de Menotti, cuyos versos claramente se inscribían todavía en el universo simbolista-parnasiano.

Debemos subrayar que si bien las relaciones entre los grupos y capillas literarias en Rio eran complejas y no excluían conflictos y desafíos, estaban lejos de asumir la forma de esta “radicalidad” paulista. El estilo de ataque frontal a parnasianos y simbolistas, junto con esa pretensión de relegar al pasado a los “maestros” con quienes todavía convivían, ya sea en las redacciones de los diarios o en las noches bohemias, no tenía una buena recepción entre los intelectuales cariocas. De hecho, figuras como Manuel Bandeira y Ribeiro Couto se niegan a participar de la Semana de Arte Moderna, alegando que para ellos el simbolismo ya era suficientemente moderno (Gomes, 1993: 67; Veloso, 1996: 32). Podríamos considerar incluso que esta apuesta por la provocación y la confrontación directa culmina con la Semana de Arte Moderna. Tres meses después, *Klaxon* va a ser el espacio donde ese grupo de jóvenes paulistas va a mostrar, exhibir y reflexionar sobre un arte que ya no es ni quiere ser – como evocaban las crónicas de Menotti del Picchia en torno a la Semana de Arte Moderna – “*verdadeiramente incompreensível*”.¹

¹ En una de sus crónicas, Menotti Del Picchia trae la voz de Mário a fin de caracterizar a la Semana de Arte moderno como un evento vanguardista: “*Escreve-me Mário Moraes de Andrade, o delicioso artista da Paulicéia Desvairada e o incorrigível blagueur da fronda da “Arte nova”*”: ‘*Carta muito particular. Que tal? Conseguimos enfim o que desejávamos: celebridade. Soube que o sr. X.z. estava um pouco atemorizado com os insultos que temos recebido. Conso-la-o tu. Realmente, amigo, outro meio não havia de conseguirmos celebridade. Era só assim:*

El primer número de *Klaxon* aparece el 15 de mayo de 1922, y es el producto de una sociabilidad intensa, que se expande en circuitos informales. Por un lado, la colectividad que se identifica con *Klaxon* no se restringe al grupo de amigos que hace la revista, y, por otro lado, una mirada de conjunto al emprendimiento muestra la asidua colaboración de Mário de Andrade, sobre todo en la sección de *Chronicas*, en las reseñas (de libros, revistas y películas) y en la curiosa subsección *Luzes e Refrações*, que Mário escribe en su totalidad de los números 1 al 6 (Lara, 1972: 17).

Si la primera sección muestra las nuevas producciones contemporáneas (con un claro predominio de la poesía), es en esta segunda sección de notas breves donde encontramos más claramente el esfuerzo por explicar, argumentar, discutir y convencer aquello que se propone como novedad. De hecho, ya en la presentación-manifiesto “Klaxon”, Mário retoma y cierra algunos momentos del debate anterior, es decir, ya no presenta esas posiciones bajo la forma de la “polémica”: lo actual no aparece recortado contra la “inactualidad” del medio cultural brasileño; el internacionalismo no entra en conflicto con el nacionalismo; el progreso no pretende renegar del pasado y sí del sentimentalismo, y se asocia con la psicología experimental a la hora de reclamar “libertad” frente a los preconceptos y las reglas del parnasianismo. Como sostiene Jardim de Moraes (1988: 227), el manifiesto revela cierta fascinación por los procesos de modernización urbana – el raciocinio, la rapidez, el deporte, la ciencia – en la cual estos nuevos ingenieros – que no van a “*derrumbar campanile algum*” – esperan encontrar los materiales para construir la “*era do riso e da sinceridade*”.

En términos generales, la revista insiste en definir la renovación que el grupo propone como un esfuerzo de actualización, que aspira a incorporar al Brasil a debates y perspectivas contemporáneas que predominan en la escena internacional. De allí, que *sin renegar del pasado*, *Klaxon* explíci-

aproveitando a cólera dos araras. Somos todos os pseudofuturistas, uns casos teratológicos. Somos burríssimos. Idiotas. Ignorantíssimos. Compreendes que com todas estas qualidades só havia um meio de alcançar celebridade: lançar uma arte verdadeiramente incompreensível, fabricar o Carnaval da Semana de Arte Moderna e... deixar que os araras falassem” (Helios, 1922: 340-341).

ta y ostenta ese internacionalismo: desde el primer número, la revista presenta a Charles Baudouin – por entonces, un profesor de filosofía, amigo de Romain Rolland – como representante en Suiza, y a Roger Avermaete – un escritor belga que en 1919 funda la revista *Lumière* que devendrá también editorial – como representante en Bélgica; comenta los sumarios de algunas prestigiosas revistas extranjeras, como la *Nouvelle Revue Française*, *L'Esprit Nouveau*, la revista marsellesa *Le Criée* y la española *Cosmopolis*; y en cada número la primera sección de la revista presenta colaboraciones donde el portugués alterna con el francés, y ocasionalmente, el español y el italiano. *Klaxon* se exhibe cosmopolita: esta pequeña “familia” paulista está al tanto de lo que acontece en la escena internacional, y sitúa a sí misma en referencia a ese marco mucho más amplio, que supera el circuito Rio-São Paulo. Tanto ese internacionalismo, en el que se legitima la búsqueda de nuevos lenguajes poéticos, como el moderado enfrentamiento con la bohemia simbolista-parnasiana que tenía su centro en la capital de la República, pautan el programa que desenvuelve *Klaxon*, comprometida con una escena moderna – fundamentalmente urbana – y con un programa de renovación poética que impugna tanto al sentimentalismo romántico como al formalismo parnasiano. Los artículos breves, el lenguaje incisivo, y la disposición gráfica que incorpora diseños de nuevos artistas brasileiros, nos hablan de una publicación que, sin plantear explícitamente una ruptura con el pasado, aspira sin embargo a colocarse en diálogo con un escenario internacional definido como “moderno” a partir de la búsqueda y adopción de nuevas formas de expresión. Ese programa de actualización de la cultura, justificado en la necesidad de “seguir el espíritu de la época”, va a sufrir algunos cambios en la etapa que se abre a partir de 1924-1925. Esa preocupación inicial, por producir lenguajes adecuados al presente, pronto va a ser desplazada por la búsqueda y afirmación de los elementos distintivos de la cultura nacional.

Si para analizar el caso brasileño, realizamos un recorrido diacrónico; para el caso argentino elegimos un corte sincrónico: aquel que ofrece la encuesta publicada por la revista *Nosotros* entre mayo y septiembre de 1923. Como ha señalado Leticia Prislei (1999: 43-45), para ese momento esta publicación ya cuenta con una trayectoria consolidada en el campo intelectu-

al argentino, y realiza el gesto de abrir su espacio a un amplio espectro de jóvenes: los reconoce como escritores, los presenta como tales, a condición de que armen un mapa en donde sea explicitado cuál es la “orientación estética de la nueva generación de escritores” y cuáles son las figuras de la intelectualidad local cuyo magisterio reconocen.²

A lo largo de cinco números, la revista publica 44 respuestas,³ que abarcan un amplio espectro de la “nueva generación literaria”, está dirigida a jóvenes menores de 30 años, y en muchos casos aparecen figuras muy jóvenes, con alguna actividad vinculada a la universidad y/o al periodismo, otros ya estaban publicando su primer libro, o eran reconocidos por una activa participación en los grupos ultraístas españoles.

² La encuesta se inicia en el núm. 268 de mayo de 1923, y la presentación de las respuestas se expande en los números 169 (junio 1923), 170 (julio 1923), 171 (agosto 1923) y 172 (septiembre 1923). La presentación de la encuesta comienza planteando la siguiente cuestión: “¿Cuál es la orientación estética de la generación de escritores argentinos que no ha pasado aún de los treinta años? ¿Qué inquietud la agita? ¿Qué la distingue de las que la precedieron? ¿Ha sido alcanzada por el movimiento de ideas que en toda Europa pone a los jóvenes en disidencia con los escritores representativos de la pre-guerra?” (*Nosotros*, 1923a, 5). Como se ve, la inquietud principal que atraviesa la encuesta está orientada por la clave generacional, en línea con el planteo orteguiano de *El tema de nuestro tiempo* (Ortega y Gasset, 1992: 5-8). La encuesta está compuesta por las siguientes preguntas: “1° Como es Ud. joven, presumimos que nos podrá contestar a lo siguiente con absoluta franqueza: ¿cuántos años tiene Ud?; 2° ¿Hay entre Ud. y los escritores de su edad una común orientación estética? ¿Cuál es?; 3° Algunos otros jóvenes de su época, ¿están diversamente orientados? ¿Quiénes son y cuál es esa orientación?; 4° De los escritores mayores de treinta años, ¿cuáles merecen su respeto? ¿En alguno reconocería Ud. a un maestro?; 5° ¿Cuáles son los tres o cuatro poetas nuestros, mayores de treinta años, que Ud. respeta más?; 6° ¿Cuáles, los prosistas?; 7° ¿Cuáles son los más talentosos jóvenes de su generación y cuyo porvenir cree Ud. más asegurado?” (*Nosotros*, 1923a: 6).

³ Respondieron la encuesta: Enrique Méndez Calzada, José Gabriel, Héctor Ripa Alberdi, Roberto Smith, Jorge Luis Borges, Francisco López Merino, E. M. S. Danero, Enrique M. Amorim, Roberto Ortelli (*Nosotros* 1923a: 5-25); Julio V. González, Brandán Carafá, Ernesto Laclau, Mayorino Ferraría, Conrado E. Eggers-Lecou, Guillermo Juan (*Nosotros* 1923b: 266-282); Aníbal Ponce, Homero Guglielmini, Marcos Lenzoni, A. Salvador Irigoyen, Bartolomé Galíndez, Eduardo González Lanuza, V. Ruiz de Galarreta, Hernán Gómez, Córdoba Iturburu, Leopoldo Marechal, Elías Carpena, Roberto Ledesma (*Nosotros*, 1923c: 386-412); Julio Irazusta, Alfredo Bufano, Luis Reissig, Héctor Rodríguez Pujol, Bernardo Escliar, Lorenzo Stanchina, Nicolás Olivari, Pablo Barrenechea, Alfredo Orgaz, Angel Battistesa (*Nosotros*, 1923d: 510-541); Atilio García y Mellid, Santiago Ganduglia, R. Pineda Yañez, Fernando Antuñano, Julio Dillon, Juan Antonio Villoldo, Schendi Arcelus (*Nosotros*, 1923e: 103-124).

Sobre la generación anterior, no hay una posición unánime, pero sí una constelación de nombres que se repiten con más frecuencia en las respuestas: la mayoría reconoce el respeto o la admiración hacia la obra de Lugones, Ingenieros, Rojas, Groussac, etc. y en algunos casos se suman los nombres de Manuel Gálvez, Joaquín V. González, Juan Agustín García, Arturo Cancela, Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Muchos como Héctor Ripa Alberdi, subraya que, a pesar del respeto y en algunos casos la admiración, no puede “reconocer en ellos a ningún maestro” (*Nosotros*, 123a: 10), otros se muestran más elusivos – como es, por ejemplo, el caso de Borges quien escuetamente señala que “todos algo me han enseñado, desde Cadmo a Macedonio Fernández” (*Nosotros*, 126a: 16) –, y algunos entre los más jóvenes recurren al humor para impugnar o negar el reconocimiento específico a algunas figuras como Lugones, Rojas o Gálvez.⁴ Hay que tener en cuenta también que, como la encuesta presenta progresivamente las respuestas, las últimas entregas generan ocasiones donde se responde no sólo a la encuesta, sino también a posiciones sostenidas en anteriormente por otros colegas. Así, por ejemplo, en el último número, Juan Antonio Villoldo se burla de las opiniones iconoclastas de algunos de sus compañeros:

... la encuesta arrecia y éste se jacta de no saber quién es el señor Ingenieros, ese de no haber leído nunca al peluquero Rojas, y aquel de compadecer al novelista semanal que sería Gálvez. ¿Alcanzáis el ridículo de tales omisiones y reparos? es el *mors tua, vita mea*, puesto en juego por una docena de jóvenes piratas, nada menos que con vistas a la selección al revés; *mors tua, vita mea*, que se traduce al criollo en el ya clásico – Hay que reventar a Lugones –, grito de guerra, santo y seña de cuanto efebo acude a los cafés, en procura de mala vida literaria. (*Nosotros*, 1923e: 119)

⁴ Así, por ejemplo, Roberto A. Ortelli no contesta la cuarta pregunta, e ironiza en la quinta y sexta – donde se inquiriere sobre los tres o cuatro poetas y prosistas que respeta de la generación anterior –: “¿Tres o cuatro poetas nuestros respetables? ¡Vamos señores directores!... Es que creerán uds. Acaso en la enormidad de Lugones? (*Nosotros*, 1923a: 25). Véase también la respuesta irreverente de Guillermo Juan, quien señala: “En lo de maestros: Ni el eminente lector Leopoldo Lugones, culpable del *Nulario Sentimental*, ni el grandioso peluquero Ricardo Rojas, ni el viajero inmóvil Bartolomé Galíndez que desde los retiramientos de Caballito, ensalza los paisajes del Indostán, ni Alvaro Melián Lafinur cuyos triolets nunca igualarán la prócer dignidad de sus cuellos, ni el Coronado fiscal de la República de las letras podría obligarme a reconocerlos” (*Nosotros*, 1923b: 282).

Pareciera aquí que lo que Villoldo llama “el grito de guerra” de “hay que reventar a Lugones” o “hay que liquidar al modernismo decimonónico” que sostienen explícitamente los jóvenes ultraístas, ya está – quizás en versiones más moderadas – más o menos instalado en un espectro más amplio de jóvenes escritores, que encuentran en el “café” un espacio de sociabilidad y encuentro con sus pares. De hecho, estos espacios se transforman en un tema que aparece en la encuesta con distintas modulaciones, asociado a los problemas que plantea la progresiva y creciente profesionalización de la actividad literaria.

Si bien, en líneas generales, no existe una orientación estética común, aparecen distintos grupos, cenáculos o capillas literarias, a partir de los cuales ellos – tal como lo pide el enunciado de la encuesta – se visualizan a sí mismos y a sus pares. Hay ocasiones en que la pertenencia a un grupo es reconocida sin ambages, y en otros es afirmada de un modo más bien vago, pero en líneas generales podemos identificar los siguientes grupos:

En primer lugar a los jóvenes “novecentistas”, liderados por Héctor Ripa Alberdi y Jorge Max Rodhe, que es un grupo de universitarios, ligados estrechamente a la Universidad de La Plata.

En segundo lugar, al grupo de aquellos que – en algunos casos, de modo muy laxo – aceptan la denominación de “veristas” o “realistas”, grupo que muchos ven encabezado por el activismo y la productividad de José Gabriel, pero en cuyas filas se inscriben Alfredo Bufano, Roberto Mariani, Pedro Herreros, Nicolás Olivari, Lorenzo Stanchina, y Santiago Ganduglia, entre otros. Este grupo va a conformar, más adelante, lo que se conoce como “el grupo de Boedo”.

En tercer lugar, pareciera que el grupo de los primeros directores de *Inicial*, Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini (con excepción de Roberto Ortelli, que se reconoce ultraísta) conforman su propio cenáculo que ya está centrado – como declara Guglielmini – en la defensa de “la revista sana y seria que sea el exponente fiel de la novísima generación intelectual” (*Nosotros*, 1923c: 391).

En cuarto lugar, encontramos a los jóvenes nucleados en el Ateneo Universitario, que aparecen mayormente en el último número de la en-

cuesta, Atilio García Mellid, Fernando Antuñano, Juan Dillon y Juan Antonio Villoldo.

Y, *last but not least*, debemos mencionar a los que se reconocen como ultraístas: Jorge Luis Borges, Francisco López Merino, Roberto Ortelli y Eduardo González Lanuza, es decir, parte del grupo que a conformar las revistas identificadas con las vanguardias, en particular la revista *Martín Fierro*.

Hay muchos que no se reconocen en ningún grupo, entre los cuales resulta relevante el caso de Julio V. González porque es uno de los pocos – junto con Alfredo Bufano – que arma como una especie de “mapa” de la nueva generación. En general, o bien evitan la adscripción a alguno de estos espacios, o se dedican a la defensa acotada de su perspectiva frente a los que consideran sus “adversarios” más cercanos, por eso la mirada más amplia de González y Bufano marca una diferencia.

Resulta significativo que casi todos tienen algo para decir – ya sea a favor o en contra – sobre el ultraísmo o alguno de los ultraístas. Salvo por la competencia entre José Gabriel y Ripa Alberdi – que posiblemente tiene su origen en las coincidencias que sostienen con matices desde la fundación del Colegio Novecentista en 1917 –, pareciera que no hay demasiada interacción entre los diversos grupos, y sin embargo, casi todos tienen algo para acotar sobre el ultraísmo. Algunos como Roberto Smith asumen una defensa un tanto irónica,⁵ otros se preguntan si en medio de la desorientación general, “¿no serán los ultraístas los únicos orientados?” (*Nosotros*, 1923b: 278), y varios afirman que, entre los poetas jóvenes, sólo el ultraísmo presenta una “orientación definida”. Ahora bien, así como en algunas respuestas el ultraísmo genera un comentario simpático o neutro, en otros casos arrecia la crítica, la crítica informada y razonada – como

⁵ “Los ultraístas, que a mí me divierten mucho, y que tienen preciosos poemas de verdadero valor emocional, son los únicos escritores de mi época que poseen una orientación neta, es decir que saben lo que no quieren, tienen sus recetas para hacer versos, en los cuales juega un papel importante la Geometría Descriptiva aplicada a las imágenes en tres y seis planos, etc. y ellos son distintos de mí. Yo no tengo afinidades de escuela con nadie” (*Nosotros*, 1923a: 14).

expone Julio V. González⁶ –, y en otros la crítica jocosa que solamente aspira a descalificar al adversario, tal como procede Leopoldo Marechal cuando escribe: “Voy a valerme de una figura para definir al ultraísmo: un pavo real disecado que deja ver hasta el alambre que le sostiene la cola” (*Nosotros*, 1923c: 410). No falta tampoco la referencia a la “enfermiza pretensión de los ultraístas imberbes que hablan de estéticas comunes” (*Nosotros*, 1923e: 104), pero en líneas generales, ya sea que se manifieste simpatía o rechazo, a pesar de que no conforman un gran número en la encuesta, los ultraístas gozan proporcionalmente de una enorme visibilidad entre sus pares.

Podemos conjeturar que dicha visibilidad se debe al activismo de algunos de sus protagonistas, a la participación en las revistas ultraístas españolas, pero sobre todo a la prédica articulada en emprendimientos propios, como fueron la revista mural *Prisma* que apareció en forma de carteles en las calles de Buenos Aires en 1921 y la primera época de *Proa* en 1922. Estos proyectos tuvieron una duración efímera, y se caracterizan por el gesto juvenil y provocativo de oposición explícita al modernismo. ¿Qué significa modernismo en este contexto? Nos referimos al movimiento literario hispanoamericano, que se desarrolló en el último tercio del siglo XIX, y abogó por una escritura poética enriquecida sintáctica y lingüísticamente por cualidades de eufonía, ritmo, relieve, y color, cuyos principales representantes en Buenos Aires van a ser Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Ciertamente, el ultraísmo suponía un enfrentamiento póstumo con Rubén Darío, pero Leopoldo Lugones estaba vivo y era una

⁶ Dice Julio V. González: “En poesía, a los primeros que debo referirme es a los embanderados en las llamadas escuelas de vanguardia. Resúltame motivo de asombro que pueda perseguirse un ideal estético mediante las teorías del dadaísmo o del ultraísmo, ambas hijas gemelas del futurismo. Proclamarse adoradores de la metáfora para llegar así al “desiderátum” de la perfección literaria y dar con la clave de la belleza poética, no puede aceptarse sino como una ingeniosa travesura, porque la metáfora no puede pasar nunca de un medio para transmitir la emoción estética, y hacer del medio un fin significa reducir a la poesía a su más ínfima condición.” (*Nosotros*, 1923b, 270). Creo que más allá de la crítica es interesante el esfuerzo que hace Julio V. González por ubicar al ultraísmo en un contexto más amplio, mostrándose a la vez como un conocedor del mismo. Por otro lado, la definición del ultraísmo como una “travesura” va a ser también retomada por el propio Borges, apenas unos meses después, cuando quiera más bien afirmar la distancia de dicho movimiento.

figura de un considerable prestigio en el ámbito rioplatense. La oposición al modernismo, junto con la participación en revistas locales y extranjeras, les concedió a los jóvenes ultraístas una notable visibilidad. Pero estos elementos no van a alcanzar para que estos jóvenes ultraístas se transformen en una de las vertientes de la vanguardia estética: para ello, van a necesitar, por un lado, concebir la renovación estética como un problema más amplio que la oposición al modernismo y su poética (es decir, van a necesitar dejar atrás el ultraísmo, para no ser meros epígonos de ese movimiento español), y, por otro, van a tener que construir la pregunta en torno a cómo se inscribe una obra propiamente nacional en el canon de la cultura universal. Tal como sus pares brasileños, estos jóvenes arman la pregunta que constituye a las vanguardias para 1924-1925, donde el esfuerzo de actualización de la cultura será desplazado más bien por la preocupación en torno a la construcción de una obra y una cultura nacional.

Como decíamos al principio, si bien el material es diferente – en el caso brasileño, seguimos el surgimiento del grupo desde la polémica con Monteiro Lobato en 1917 hasta la Semana de Arte Moderna y el surgimiento de *Klaxon* en 1921 y 1922 respectivamente, y en el caso argentino tomamos un corte sincrónico, que nos permite esbozar un mapa de las distintas posiciones en 1923 –, sin embargo, en ambos casos, es posible visualizar el impacto de las referencias a las vanguardias – el futurismo en el caso brasileño, el ultraísmo en el caso argentino –: esta frágil línea de continuidad futurismo/modernismo o ultraísmo español/ultraístas argentinos sirve para enfatizar la ruptura con los “maestros”, proclamar la necesidad de “lo nuevo”, y obtener visibilidad en la polémica. En lo concreto, dichas referencias tuvieron distintos significados, porque la apelación al futurismo de ese primer momento del modernismo remitía a su potencial de provocación, más que a los contactos concretos con la vanguardia futurista italiana o rusa. Del otro lado, algunos jóvenes argentinos participaron de las vigiliadas en los cafés españoles con los poetas ultraístas, sosteniendo – al menos, por un tiempo – espacios de sociabilidad comunes, como fueron las revistas, *Grecia*, *Ultra*, *Cosmópolis*, entre otras. Pero en unos y otros esas líneas de continuidad deberán ser desarmadas para completar el movimiento que iniciaron: des-

plazar a la potente generación anterior, implicaba revisar las formas y contenidos que permitirán inscribir a una obra, una literatura o una cultura nacional en el canon de la cultura universal.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. *Remate de Males*, Campinas-SP (33, 1-2), 2013, pp. 113-133.

ANDRADE, Oswald de. A exposição Anita Malfatti. *Jornal de Comércio*, São Paulo, janeiro 11, 1918. In: BATISTA, M. R., LOPEZ, T. P. A., LIMA, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1918, pp. 49-50.

_____. Menotti Del Picchia – O almoço de ontem no Trianon. O que disse Oswald de Andrade. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 jan, 1921a, p. 3.

_____. O meu poeta futurista. In: BATISTA, M. R., LOPEZ, T. P. A., LIMA, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29*. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1921b, pp. 183-187.

BRITO, Mario da Silva. O alegre combate de *Klaxon*. *Klaxon: mensario de Arte moderna*. Ed. Facsimilar. São Paulo: Livraria Martins Fonte Editora, 1972.

CHALMERS, Vera. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*. São Paulo: Fabesp/Editora Perspectiva, 1994.

_____. (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, pp. 62-77.

_____. *Essa gente do Rio... Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

HELIOS (Menotti del Picchia). Crônica Social: uma Carta. *Correio Paulistano*, fevereiro 23. In: BARREIRINHAS, Y. S. (1983). *Menotti Del Picchia: O*

gedão do modernismo. São Paulo: Civilização Brasileira-Secretaria de Cultura, 1992, pp. 340-341.

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Klaxon. Mensario de Arte moderna. Ed. Facsimilar. São Paulo: Livraria Martins Fonte Editora, 1972 [1922].

LARA, Cecilia de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, dezembro 20, 1917. In: BATISTA, M. R., LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de (1972). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1917, pp. 45-48.

MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. Modernismo revisitado. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, pp. 220-238.

Nosotros. Nuestra Encuesta sobre la Nueva Generación Literaria, *Nosotros*, año XVII, n. 168, mayo, 1923a, pp. 5-25.

_____. Nuestra Encuesta sobre la Nueva Generación Literaria, *Nosotros*, año XVII, n. 169, junio, 1923b, pp. 266-282.

_____. Nuestra Encuesta sobre la Nueva Generación Literaria, *Nosotros*, año XVII, n. 170, julio, 1923c, pp. 386-412.

_____. Nuestra Encuesta sobre la Nueva Generación Literaria, *Nosotros*, año XVII, n. 171, agosto, 1923d, pp. 510-541.

_____. Nuestra Encuesta sobre la Nueva Generación Literaria, *Nosotros*, año XVII, n. 172, septiembre, 1923e, pp. 103-124.

ORTEGA Y GASSET, José. *El tema de nuestro tiempo – La Rebelión de las Masas*. México: Editorial Porrúa, (1992) [1923].

PRISLEI, Leticia. “*Nosotros* y la ‘nueva generación’: Una lectura sobre la tramitación de las diferencias entre los ‘20 y los ‘30 en *Entrepasados*”. *Revista de Historia*, año VIII, n. 16, 1999, pp. 43-64.

PLUET-DESPATIN, Jacqueline. Une contribution a l'histoire des intellectuels: les revues. *Cahiers de LIHTP*, n. 20, 1999, pp. 125-136.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

TREBISCH, Michel. Avant- propos: la chapelle, le clan et le microcosme. *Cahiers de LIHTP*, n. 20, 1992, pp. 11-21.

VASQUEZ, Karina. La búsqueda de una voz propia: experimentación y conflictos en la vanguardia de los años veinte. El caso de la revista *Martín Fierro*. In: PRISLEI, Leticia (org.). *Polémicas Intelectuales, debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2015.

_____. *Ideas en espiral. Debates intelectuales en las revistas modernistas Klaxon, Estética y Terra Roxa*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

_____. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

Os raros na literatura latino-americana: o caso Felisberto

Rafael Gutiérrez

O que pode unir autores latino-americanos tão diversos como Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Armonía Sommers, Pablo Palacio, Mario Levrero, Juan Rodolfo Wilcock e Campos de Carvalho? Apesar das características específicas que definem suas obras, todos eles em algum momento foram qualificados como autores “raros”, “excêntricos” ou “atípicos”. Mas o que isso significa?

A diversidade de suas propostas literárias coloca em evidência um dos primeiros desafios que aparecem ao nos aproximarmos da temática: a extrema dificuldade para chegar a um consenso sobre a definição do raro literário.

Desde o próprio significado da palavra aparecem duas linhas de desdobramento do problema: por um lado, a questão do pouco frequente, escasso; e por outro, a questão do extraordinário e do extravagante, algo que sobressai de um conjunto, que se destaca, que é propenso a singularizar-se.

No campo literário hispano-americano, a primeira referência ao tema remonta ao livro do poeta modernista Rubén Darío, intitulado precisamente *Los raros*, publicado pela primeira vez em 1896. O livro está composto por um conjunto de perfis biográficos que Rubén Darío escreveu para o diário *La Nación*, de Buenos Aires, ao final do século XIX. Entre os escritores que Darío comenta estão o Conde de Lautréamont, Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Leconte de Lisle, León Bloy, José Martí, Ibsen e Eugenio de Castro.

O que Darío chamava de raro naquele momento pode ser entendido como aquilo que era oposto à tradição hegemônica. Nesse sentido, para Darío o raro apareceria como a não aceitação de um certo caminho preestabelecido. Esses autores e essa literatura rara configurariam uma espécie de resistência. Isso de certa forma se mantém nas diversas aproximações posteriores do raro ou atípico. Permanece a ideia de um tipo de literatura ou de autor que resiste a uma tradição central ou ao que se esperaria de uma certa literatura.

Assim, uma maneira frequentemente utilizada para compreender os escritores ou escritoras raras tem sido a de destacar como eles se afastam de uma tradição literária que por diversos motivos (lugar de nascimento, pertencimento comunitário, momento histórico em que publicam sua obra etc.) deveria ser a sua, e, em troca, escolhem outra filiação, que parece singular e que se opõe à tradição hegemônica.

Escrita e vanguarda

Nesse sentido os raros poderiam se aproximar dos autores vanguardistas, embora existam algumas diferenças importantes entre eles. Para Sergio Pitol (2006), outro dos escritores contemporâneos aficionados aos raros ou excêntricos, haveria uma diferença central entre os raros e os vanguardistas, no sentido em que os últimos tendem a ser bastante normativos, tendem a formar grupos (e a expulsar de vez em quando algum membro do grupo) e a determinar, ou pelo menos tentar determinar, o que seria uma *verdadeira* literatura através de manifestos, revistas, intervenções. O raro, pelo contrário, não costuma fazer grupos, se isola, não faz nenhum manifesto, não costuma definir normativamente o que seria a literatura, nem mostra muito interesse, em geral, em participar da vida política. Por esses motivos, alguns deles foram acusados de alienados ou identificados mais à direita do espectro político, como poderia ser o caso de Felisberto Hernández.

Outra questão que surge ao nos aproximarmos do tema é a relação que poderia ser estabelecida entre obra e biografia. É o autor raro ou é rara sua obra e sua escrita? De maneira frequente a questão dos raros tem sido en-

carada desde uma perspectiva que se aproxima muito mais das características específicas de uma determinada personalidade excêntrica ou marginal.

O livro do espanhol Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos* (2001), é um bom exemplo dessa perspectiva. Aqui, mais que as características de uma obra literária, que na maioria dos casos teria pouco ou nenhum valor estético, o que interessa é a vida destes seres marginais e excêntricos. Uma das epígrafes do livro é uma frase de Oscar Wilde que evidencia muito bem a questão: “Un gran poeta resulta la menos poética de las criaturas. Los poetas mediocres, en cambio, son absolutamente fascinantes. Cuanto peores son sus rimas, más pintorescos parecen” (Prada, 2001: 9).

O que podemos ver, através desse exemplo, é que também o conceito do raro vai se reconfigurando no tempo. Enquanto para Dario o valor estético da obra era central na definição do raro, para Juan Manuel de Prada o que mais interessa são as características de uma determinada vida literária: desgarrada, excêntrica, triste, maldita, marginal.

Um ponto interessante aqui é ver como então o significado e os usos políticos do conceito se modificam em relação a diversos contextos históricos. E como também vai se configurando uma determinada filiação dos raros. Assim, escritores contemporâneos recuperam alguns desses autores, criando uma genealogia própria e alterando de algum modo o cânone e as histórias da literatura. Mas por que o interesse de autores como Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño ou César Aira por esses escritores esquecidos e marginais? O que há nessas obras que se torna uma possível saída para certo impasse na literatura contemporânea?

Escritores à frente de seu tempo

Não se trata simplesmente de uma questão de resgate e de um trabalho reivindicativo. Trata-se, antes, de confirmar o caráter antecipatório ou visionário desses autores raros, que em muitos casos, sem plena consciência, estavam gerando uma ruptura que somente poderia ser compreendida e assimilada muito tempo depois. Essa ideia está em sintonia com a afirmação

de Giraldi (2010), no sentido em que a diferença na escrita apresentada por um autor raro pode chegar a generalizar-se e em alguns casos tornar o raro um clássico. Acredito que é esse o caso de Kafka, por exemplo, e é também a forma como Jitrik entende em parte o lugar dos raros em um determinado sistema literário.

Na perspectiva de Jitrik (1996), seriam raros ou atípicos, como ele prefere chamá-los, os escritores de ruptura, mas não todos eles, somente aqueles cuja proposta não teria sido aceita. Para ele os raros seriam aqueles que fizeram essa ruptura e ainda não foram totalmente assimilados. Seriam autores que ainda mantêm uma certa resistência a serem incorporados pelo sistema literário.

Um exemplo claro para Jitrik é o caso de Macedonio Fernández, que até hoje continua sendo um raro, um autor que não consegue ser assimilado totalmente pelo sistema literário e que não tem descendência. Embora existam muito mais estudos sobre ele, publicações de suas obras, resenhas críticas, ainda assim, Macedonio segue sendo um autor de difícil incorporação e que não tem gerado aparentemente uma estirpe de continuadores. Por outro lado, para Jitrik, falar de *atípicos* implicaria estarmos mais ou menos de acordo no que seria considerado um escritor *típico*. Embora esse aparente consenso possa ser questionado, em linhas gerais entendemos um autor típico ou uma literatura típica como aquela literatura representativa de alguma outra coisa, uma identidade nacional ou algum fator extraliterário. Jitrik vai tentar definir de forma mais detalhada sua ideia de literatura típica através do destaque de três rasgos centrais: 1) o típico possui um certo caráter de representante, sua função seria encarregar-se de algo que não é estritamente literário, como quando se diz que tal manifestação é típica de uma época, uma classe, uma pessoa ou um discurso; 2) seria típico um escritor ou uma obra que obedece a certos códigos preestabelecidos; 3) os típicos seriam aqueles escritores que já estão consagrados, que têm um lugar fixo no cânone, nas histórias da literatura, são estudados na escola, cumprem uma função pedagógica.

De qualquer forma, não sabemos com plena certeza a que obedece essa tipicidade de certas obras e autores: trata-se de alcançar uma harmonia en-

tre uma determinada estética e um gosto de época? Ou certa capacidade que teriam alguns escritores de respeitar as normas ou de dar garantias simbólicas para o grande público?

O caso Felisberto

Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta.

Felisberto Hernández, *La cara de Ana* (1930)

Felisberto Hernández nasce em Montevideú, no dia 20 de outubro de 1902, e morre com 62 anos, em 1964. De classe média-baixa, desde muito jovem tem problemas econômicos, o que o leva a abandonar os estudos e ter que trabalhar para ajudar sua família. Os problemas financeiros, as dificuldades para manter uma receita permanente, serão constantes ao longo de sua trajetória de vida, fonte de conflitos familiares e de preocupações. Personagem errante, instável, casou-se quatro vezes, teve duas filhas e diversos trabalhos: acompanha ao piano as projeções do cinema mudo da época, é pianista itinerante em bares e pequenos teatros do interior do país, dono de uma livraria – *El burrito blanco* – que vai falir rapidamente, taquígrafo na imprensa nacional (inventor de um método original de taquigrafia), controlador na rádio dos pagamentos por direitos autorais dos tangos, além de escritor.

Um fato marcante de sua biografia tem a ver com a música. Quando tem 6 anos, ele escuta tocar um pianista cego, Bernardo de Los Campos, fato que, segundo seus biógrafos, despertou sua vocação musical. Antes que escritor, Hernández será conhecido como pianista. Sua primeira entrevista¹ para um jornal uruguaio será precisamente sobre sua faceta musical; não há ainda nenhuma referência a sua aptidão literária, embora nesse momento Felisberto já tivesse publicado seu primeiro livro de relatos, *Fulano de tal*, edição paga por seu amigo José Rodríguez Riet, em 1925. Hernández começa a ser conhecido no campo cultural uruguaio como músico, inter-

¹ *Cinco minutos con Felisberto Hernández*. Entrevista publicada no dia 8 de maio de 1926, na coluna “Del ambiente musical” do jornal *El día*. *Edición de la tarde*, de Montevideú.

pretando clássicos eruditos e suas próprias composições.² De fato, um dos principais narradores de seus textos, que em geral possuem um forte tom autobiográfico, será um pianista-escritor que rememora fatos relacionados a suas viagens, apresentações musicais ou leituras de relatos acompanhadas por recitais ao piano.

Em 1911, Felisberto começa a ter aulas de música com a professora francesa Celina Moulié, que ficará retratada em sua novela *El caballo perdido*, publicada em 1943. Durante a juventude, Felisberto dedica muito mais tempo à música do que a sua formação acadêmica, que acabará abandonando posteriormente, tornando-se um autodidata. Em 1925, se casa com a professora Maria Isabel Guerra, com quem terá uma filha, Mabel, em 1926. Até o ano de 1942, Felisberto divide sua carreira entre a música e a literatura, dando recitais e concertos e publicando com ajuda financeira de seu círculo mais próximo de amigos seus primeiros livros de relatos – *Fulano de tal*, *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931) –, que não terão muita repercussão no mundo literário uruguaio, mas serão celebrados por um pequeno núcleo de leitores especializados.

Durante uma de suas crises econômicas, Hernández é obrigado a vender seu piano, fato que o precipita em uma forte depressão. Depois desse incidente em 1942, Hernández passa a se dedicar por completo a sua prática literária e abandona a carreira musical. É o ano também de sua separação da pintora Amalia Nieto – sua segunda esposa e mãe de sua segunda filha, Ana María –, figura que lhe permitiu se incorporar plenamente aos círculos intelectuais de Montevideú. Nessa época, segundo seus biógrafos, Hernández é visto deambulando pelas tabernas, corrigindo obcecadamente seus escritos, e aparentemente sofre algumas “atitudes neuróticas de difícil classificação”. Como acontece nos casos de outros autores considerados raros, como Campos de Carvalho ou Pablo Palacio, questões associadas à loucura, ou crises depressivas e emocionais, costumam estar vinculadas aos nomes de escritores e escritoras comumente catalogados como raros ou excêntricos.

² Algumas de suas composições originais podem ser escutadas na página: felisberto.org.uy.

Mas Hernández era considerado um raro pela sua biografia, pelas características de sua obra ou pela pouca repercussão de seus livros? Carlos Vaz Ferreira, filósofo e amigo de Hernández, precisamente dirá sobre esses primeiros textos que: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez”. Com efeito, pelo menos no início da carreira, Hernández teve pouca repercussão no mundo literário e editorial, fora desse pequeno círculo importante, mas reduzido, de intelectuais e amigos. Seus primeiros livros foram financiados pelos próprios amigos e não saíram por nenhuma editora comercial. Por outro lado, em geral, todo escritor iniciante não sofre com essa ausência de reconhecimento? Sobretudo se pensamos que obras posteriores de Hernández irão ganhar importantes prêmios literários no âmbito uruguaio, como o Prêmio do Ministério de Instrução Pública, com *Por los tiempos de Clemente Colling*, em 1942, e o Prêmio do Salão Municipal de Montevidéu, com *El caballo perdido*, em 1943. Em 1947, *Nadie encendía las lámparas* será publicado finalmente por uma grande editora: a Sudamericana, de Buenos Aires. Nesse sentido, Hernández teve em vida uma aceitável recepção crítica, traduções de suas obras para o francês e para o italiano e, antes de morrer, em 1960, foi incluído por Ángel Rama na coleção *Letras de Hoy*, da editora Alfa, o que significou um primeiro passo para sua canonização. Hoje em dia, pelo menos em seu país, Hernández já é uma figura central no cânone literário e parte integral da institucionalidade: incluído nos planos de estudo escolares, com museu próprio, ficando fora de várias das características enumeradas anteriormente para definir um raro literário no sentido de sua resistência à incorporação cultural e institucional.

Ora, se pensarmos o raro em termos de pouco reconhecimento, seria difícil considerar Hernández – pelo menos a partir da metade de sua carreira literária – como um autor desconhecido ou esquecido por seus contemporâneos. Se não for por esse motivo, temos que procurar na obra de Hernández as características que levaram os críticos e leitores a catalogá-lo como raro e que ainda hoje em dia dificultam sua plena assimilação e divulgação entre um público mais amplo.

O escritor Italo Calvino, que será um divulgador do nome de Hernández na Itália e escrevera o prólogo da tradução de seu livro de relatos *Nadie encendía las lámparas*, diz sobre o autor que:

Un surrealismo suyo, un proustismo suyo, un psicoanálisis suyo debieron con todo haber sido los puntos de referencia de su larga búsqueda de medios expresivos (...) Este modo propio de dar espacio a una representación en el interior de la representación, de disponer en el interior del relato juegos extraños cuyas reglas establece cada vez, es la solución que él encuentra para dar una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación (Calvino, 1974: 2).

Com efeito, sua obra aparece atravessada por essas três linhas mencionadas por Calvino, que adquirem uma relevância maior em determinados momentos de sua produção literária. Suas primeiras invenções se caracterizam por uma maior fragmentação formal e por uma ênfase na análise psicológica, na autorreflexão e no pensamento filosófico. São livros produzidos por Hernández em uma época de proximidade com o círculo intelectual formado em torno do filósofo uruguaio Carlos Vaz Ferreira, figura reconhecida no campo intelectual do país. São livros constituídos por pequenos fragmentos narrativos que em ocasiões se aproximam do aforismo, da reflexão filosófica ou da piada. Aqui, um exemplo de seu primeiro livro, *Fulano de tal*:

Cosas para leer en el tranvía:

Juegos de inteligentes:

Los despejados juegan a las esquinitas y aprovechan la confusión general para quedarse con una esquinita.

Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el talle de una joven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la joven se convirtió en árbol y si les muestran la joven, dicen que es la reencarnación, y si la joven dice que no, dicen que es la falta de fé. Los eruditos juegan a quien se acuerde mejor de estos juegos (Hernández, 2011: 12).

Especialmente os relatos de *Nadie encendía las lámparas* (1947), que será, em termos gerais, seu livro de maior repercussão e o mais traduzido, possuem aquelas características que aproximarão seu nome do rela-

to fantástico, além de um *certo* surrealismo mencionado por Calvino, que provavelmente também contribuirá para associar seu nome à categoria de *raro* ou *excêntrico*, em muitas ocasiões ligado diretamente a temáticas fantásticas, absurdas e *estranhas*. Nesses contos, geralmente narrados por um personagem pianista e escritor, uma realidade aparentemente banal e corriqueira – como um recital de piano, um jantar em um refeitório gratuito ou um convite para conhecer a filha de um velho conhecido – se transforma em sucessos fantásticos ou pelo menos em acontecimentos que geram estranheza e incerteza no leitor quanto aos limites entre os mundos oníricos, fantásticos ou simplesmente menos explorados da realidade que nos rodeia. No conto *El acomodador*, por exemplo, um deprimido funcionário de teatro descobre de repente que tem um estranho poder em seus olhos:

(...) en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento. Era una mancha parecida a la que se ve en la oscuridad cuando recién se apaga la lamparilla; pero esta otra se mantenía bastante tiempo y era posible ver a través de ella. Bajé los ojos hasta la mesa y vi las botellas y los objetos míos. No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo (Hernández, 2011: 78- 79).

Em *El balcón*, o narrador pianista-escritor está em uma de suas viagens por alguma pequena cidade do interior e é convidado à casa de um velho para conhecer sua filha. Pouco a pouco o narrador se vê imerso em uma estranha história de amor entre a filha do velho e seu *balcón*. No final do conto o *balcón* aparentemente se *suicida*, lançando-se à rua: “Yo tuve la culpa de todo”, diz a filha do velho para o narrador, “Él (el balcón) se puso celoso la noche que fui a su habitación” (Hernández, 2011: 74).

Por outro lado, o caráter autobiográfico marca a maior parte de sua obra narrativa. Seu primeiro romance, ou relato extenso, *Por los tiem-*

pos de Clemente Colling, narra sua relação com o pianista cego Clemente Colling, que será seu professor de piano a partir de 1915 e uma figura central para sua formação musical e de vida. *El caballo perdido*, de 1943, é um belo retrato de sua primeira professora de piano, a francesa Celi-na Moulié. *Tierras de la memoria*, que será publicado de maneira póstuma em 1965, recupera sua experiência na associação juvenil de escoteiros *Vanguardias de la patria*, especificamente uma viagem que faz com o grupo pela Argentina e pelo Chile. Porém, mesmo os relatos que se aproximam do chamado relato fantástico, como os textos de *Nadie encendía las lámparas*, também fazem referência com frequência a experiências autobiográficas ou, pelo menos, parecem ter seu núcleo gerador nas próprias experiências de vida de Hernández.

No entanto, trata-se aqui de um tipo de relato autobiográfico que desloca o caráter da autobiografia tradicional, através de uma preocupação excessiva por detalhes isolados da linha central do relato. Como têm mostrado críticos da obra de Hernández, como Reinaldo Laddaga (2000) e Alberto Giordano (1992), a escrita dele se caracteriza por sua imprecisão, sua ambiguidade, por construir um tipo de texto que termina antes de fechar-se em uma forma sólida. Por isso, talvez, ele tenha sido atacado em algumas das primeiras recepções críticas de sua obra como um autor “pouco profundo” ou que “escrevia mal”.³ Essa raridade atribuída a seu nome pode estar atrelada não só aos temas e personagens de seus relatos (figuras excêntricas, marginais, banais), mas também ao caráter *errático* de sua escrita, um tipo de narração que obedece ao próprio ato de narrar e que não está controlado completamente pelo pensamento racional.

O caráter de sua escrita fica, pelo menos, aludido em um dos poucos textos em que Hernández se refere a seus métodos de composição, “Explicación falsa de mis cuentos”, publicado no livro *Las Hortensias*, de

³ Veja-se, por exemplo, a resenha de *Nadie encendía las lámparas*, escrita por Emir Rodríguez Monegal na revista *Clinamen*, ano II, n. 5 (maio-junho, 1948), em que diz que a Felisberto lhe faltam estatura e profundidade para ser um grande narrador.

1949. Embora desde o próprio título o autor jogue com a ambiguidade e instabilidade do texto, algo de sua técnica escritural transparece, essa condição que transmite a ideia mais de um *receptor* que de um *criador* original:

Obligado o traicionado por mí mismo a decir como hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático (...) Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico (...) Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea (Hernández, 2011: 175).

Sem dúvida, esse caráter de inacabamento que caracteriza sua narrativa faz de Hernández um autor singular e provavelmente dificulta sua recepção por parte de um público leitor mais amplo, o que tem contribuído, somado a aspectos de sua biografia, à sua inclusão no grupo sem grupo dos raros literários. Sua obra literária seria dominada pela estranheza, pela banalidade, por uma apreensão do real que faz da ênfase nos pequenos detalhes isolados da vida e em seus mistérios cotidianos saídas possíveis para o realismo convencional, esse lado do “desconhecido” e “misterioso” mencionado em diversos momentos de seus textos:

Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado con respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento. (...) Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte (Hernández, 2003: 171).

Essa desordem na realidade identificada por Felisberto, seu viés fantástico e sua procura por esse lado misterioso e desconhecido da vida

cotidiana contrastam com as linhas centrais da narrativa uruguaia e latino-americana da época, caracterizada pelo “criollismo”, regionalismo e naturalismo – um forte apelo por temas rurais e de problemas sociais, geralmente centrado nas camadas baixas da sociedade, retratados em um estilo naturalista –, fazendo precisamente com que sua obra seja considerada “singular”, “rara”, “estranha”. A literatura de Hernández se situaria no outro extremo das propostas de contemporâneos uruguaios como Juan José Morosoli, Enrique Amorim ou Francisco Espínola, aproximando-se por contraste à de um autor como Juan Carlos Onetti. Neste sentido, como analisado por Norah Giraldi (2010), é provável que a categoria de raro esteja fortemente vinculada a uma apreensão estritamente nacional da tradição, do cânone e do fenômeno literário. A hipótese de Giraldi é que não há raros senão pela necessidade do cânone que os aceita: “Con respecto al autor raro constatamos que se fabrica para dar a conocer lo que se considera, en determinado momento, ya sea único o singular, ya sea extraño o extranjero, con relación a las obras con que se ha configurado el canon” (Giraldi, 2010: 9).

Logo, Hernández seria raro na medida em que se compara com as linhas centrais da tradição literária uruguaia. Sua excepcionalidade só poderia ser compreendida por contraste com essas linhas. Deste modo, a figura do raro é construída pelos críticos e leitores como um modo de configurar a estrutura do cânone ao qual eles pertencem, com suas linhas fortes e periféricas, suas linhas centrais e marginais. Como esses cânones não são entidades fixas e estáveis, as figuras marginais e periféricas podem em outro momento da história literária ocupar outros espaços dentro de sua configuração. Esse pode ser o caso de Hernández, embora ainda permaneça ao seu redor um sinal de excepcionalidade.

Com efeito, embora tenha crescido consideravelmente o número de leitores de Felisberto e seu nome seja citado com frequência por escritores contemporâneos como César Aira, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño ou Samanta Schweblin, entre outros, ainda paira sobre sua figura certo halo de excepcionalidade e também é certo que fora do Uruguai ele ainda não conseguiu alcançar um público leitor e uma divulgação

crítica tão ampla. Juan Carlos Onetti afirmou, em 1975, que Felisberto “nunca fue ni será un escritor de mayorías”. No Brasil, por exemplo, existem poucas traduções de sua obra⁴ e seu nome ainda é uma referência conhecida só entre especialistas e leitores curiosos. Apesar das tentativas de institucionalização, parece que sua obra continua desafiando os padrões tradicionais de leitura e seu nome continua funcionando como chave secreta para membros de uma seita singular.

Referências bibliográficas

CALVINO, Italo. Prólogo. *Nessuno accendeva le lampade*. Turim: Einaudi, 1974.

DARÍO, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1952.

DE PRADA, Juan Manuel. *Desgarrados y excéntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

GIORDANO, Alberto. *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

GIRALDI Dei Cas, Norah. ¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. *Cahiers de LI.RI.CO*, n. 5, 2010. Disponível em: <http://lirico.revues.org/433>.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras Completas*. Vols. 1, 2 e 3. México: Siglo Veintiuno, 2011.

_____. *As Hortensias / Las Hortensias*. Trad. de Pablo Cardellino Soto e Walter Carlos Costa. São Paulo: Grua Livros, 2012.

_____. *O cavalo perdido e outras histórias*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁴ Há uma seleção de relatos publicada pela editora Cosac Naify, em 2006 (*O cavalo perdido e outras histórias*, com tradução de Davi Arrigucci Jr.), e um livro em edição bilíngue (*As Hortensias/Las Hortensias*, com tradução de Pablo Cardellino Soto e Walter Carlos Costa), publicado pela editora GruaLivros, em 2012.

_____. *Dossiê Felisberto Hernández* (Vários autores). Castelli: Ediciones del Sur, 2003.

JITRIK, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana* (Prólogo). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.

LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

PITOL, Sergio. *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

César Aira e as histórias que se fazem sozinhas

Ieda Magri

Escrita sob um ponto de vista nada politicamente correto, o de um conde decaído de linhagem russa e estabelecido na Argentina, a novela *A confissão*, de César Aira, coloca em cena o Conde – Vladimir Hilário Orlov – em uma conversa forçada com um membro distante da mesma linhagem familiar, porém negro – Dom Aniceto –, numa festa de família na qual se encontram parentes próximos e distantes. Para passar o tempo, os dois condes contam, cada um a seu modo, a história de Elena Moldava, cheia de reviravoltas e torneios na verossimilhança, bem ao modo Aira, e a história de Miguelito, narrativa de fundo social, bem ao estilo realista. A história de Elena Moldava vai deixando pontas soltas e Dom Aniceto lança perguntas que obrigam o Conde Orlov a dar explicações cada vez mais absurdas que apenas comprometem mais e mais a compreensão e a fé do ouvinte naquilo que é contado. O ponto final da discussão se dá pela revelação do mote da novelinha: o Conde Orlov, diz o narrador, “não comungava com os que tomavam a palavra, às vezes por tempo interminável, para contar obviedades autobiográficas, essas famosas ‘histórias que se contam sozinhas’. Para que uma história valesse a pena, acreditava, deveria ter algo que não se entendesse por completo” (Aira, 2009: 55).¹

Rearmemos, então, a novela sob esse ponto de vista. O Conde Orlov vê-se preso de uma possível revelação íntima por outrem, uma criança que toma posse de documentos do seu passado em forma de imagens cristalizadas em pequenas lentes que podem ser exibidas e reveladas por um

¹ Todas as traduções são minhas.

instrumento, uma máquina chamada projetor. Ele não imagina, ele tenta compreender, o conteúdo que pode ser revelado, e assim faz um exame de si mesmo, das diferentes posições que ocupou em sua vida, para chegar a conhecer o caráter dessa revelação que ele ignora, que todos ignoram, mas que pode vir à tona a qualquer momento. O exame de si se faz às vistas dos outros, mediado por um narrador cujo ponto de vista é colado ao do Conde Orlov e que atua, então, como um projetor da confissão exigida pelas imagens que poderiam vir à tona. Depois do exame, fica um amontoado de “hipóteses e suposições e cálculos” que “podiam desvanecer-se diante do inesperado como os fantasmas que eram. Valiam tanto como seu oposto”, diz ele, “como supor que a mera aparição das lentes tornaria pública não só a história que continham suas imagens, mas também, por uma reação em cadeia, todas as demais histórias da vida do Conde, desde as mais triviais às mais truculentas” (2009: 112).

Assim, o Conde percebe que “sua vida era uma proliferação de histórias” e que ele “não havia feito nada para tê-las. Se haviam feito sozinhas, sem esforço algum de sua parte. O Conde, que nunca tinha trabalhado, duvidava que haveria chegado a ter alguma história se para tê-la houvesse precisado manifestar intenção ou ação” (2009: 112). E desse modo, prefere contar a história de Elena Moldava ou contar o que acontece no cenário da festa, fora de si, em lugar da sua história, que rememora sempre em segundo plano, como se sem interesse para o mundo.

O terror da revelação, porém, vai cedendo terreno. O Conde conclui que “tudo conspirava para que o segredo que as lentes guardavam não fosse revelado” (2009: 109), seja porque o projetor não era compatível, seja porque as imagens não poderiam ser decifradas por quem as visse. O narrador, então, nos oferece uma visão do processo que leva a uma história:

Antes deveria encontrar o modo de ver as imagens que continham (as lentes). E as imagens por sua vez continham uma história, que devia reconstruir. O jogo de tirar a história de uma imagem muda requeria atenção, tempo, engenho, imaginação. Era uma arte que estava se perdendo. Paradoxalmente, a proliferação de imagens na sociedade atual desencorajava cada vez mais sua leitura, porque seus produtores se ocupavam de incorporar a leitura à própria

imagem, a tornavam decifrável à primeira vista, porque sabiam que outra a substituiria de imediato sem dar tempo a ninguém de começar a fazer o deciframento, e então a mensagem se perderia. O instrumento mental necessário para extrair uma história de uma imagem foi se embotando (2009: 111).

Concluindo que mesmo que viessem à tona as imagens não poderiam prejudicá-lo, num “No pasa nada”, o personagem, nos mostra o narrador, desiste da verdade, desiste da confissão: “Sim, o segredo devia ser apenas esse: uma mulher. Ou seja, quase nada, um anticlímax. O segredo sem segredo, a revelação já revelada, a confissão já confessada” (2009: 117).

Uma passagem que aparentemente trata dos jogos das crianças, jogados em segundo plano, nos dá uma ideia do que Aira está fazendo com o desenvolvimento da própria novela:

Como todas as brincadeiras de crianças, e de adultos, estas tinham suas regras: mesmo se fossem inventadas ou mudadas no percurso da brincadeira, existiam do mesmo jeito. Para o observador de fora do jogo (e à distância), essas regras tinham que ser deduzidas. Entretanto, a dedução não era consistente, pois se tratava de regras gratuitas, de brincadeira, sem uma lógica estrita. O menino gordo inventava movimentos enigmáticos, ações absurdas, pelo gosto infantil ao enigma ou ao enredo sem solução. Como se fosse para que ninguém entendesse, e assim criar uma ameaça imaginária, não só sobre seus companheiros como também sobre o mundo em geral (2009: 97).

Então Aira – o menino gordo, o Conde Orlov – muda as regras no meio do jogo e em vez de nos entregar uma confissão, uma narrativa confessional, ou mesmo uma simulação de uma narrativa confessional, apenas mostra que “não gosta dessas histórias que se fazem sozinhas”; nos entrega uma novela chamada *A confissão*, que acaba sendo uma novela sobre a desimportância da confissão para que haja a novela.

Para mostrar que não gosta das histórias que se fazem sozinhas, Aira fala delas o tempo todo. Simula-as o tempo todo. É o que acontece em *Biografia*, por exemplo, e de um modo diferente, em *El gran misterio*, quando o protagonista explica o desaparecimento dos dois advogados do seu divórcio com uma saída que ele diz “verossímil”: “os dois tinham se colocado a trabalhar febrilmente em suas casas escrevendo minha biografia” (Aira, 2018: 25).

José Biografia ganhou a vida com um trabalho no mínimo curioso: fazendo listas de palavras, enumerações caóticas. Gastava alguns minutos por dia fazendo essas listas para empresas e então se aposenta e precisa enfrentar o tempo que lhe sobra, o tempo do ócio. Para passar o tempo, vai todos os dias a uma antiga estação de trem para observar dali – descobriremos isso só nos últimos capítulos – uma arqueóloga, Ingrid, por quem se apaixonou. A trama do livro, a ação propriamente dita, acontece em poucos segundos, enquanto ele testemunha um acidente que coloca um vagão de um trem na vertical.

Assim ele apresenta a personagem Ingrid, que está na equipe que investiga a profundidade até encontrar o centro da Terra, escavando o passado: “Ingrid participava dessa comédia de sinceridade e fervor, não tanto por estar apaixonada pela ciência mas por ingênua e porque sua necessidade de ser aceita era mais forte que seu discernimento. Não lhe faltava inteligência: podia-se falar com ela, e suas opiniões tinham a solidez proveniente de uma experiência intensa vivida pelo lado dos perdedores” (Aira, 2014: 56).

Reconhecemos logo que está falando de seu procedimento mais conhecido: fazer a história ir adiante, contra a memória. Contra a investigação do passado, o próprio da (auto)biografia. Assim, colocando em cena essa personagem que tem nome de biografia, Aira escreve contra a biografia e faz a biografia de seu procedimento. Um outro modo de dizer autobiografia literária. A autobiografia do próprio método. Tanto é assim que a novela transcorre diante de um trem que passa de seu estado horizontal – o tempo continuado – para a verticalidade do evento. As listas, as enumerações caóticas, podendo ser lidas como os livros de Aira que conhecemos tão bem, forjados em seu procedimento de fazer com que os eventos que se passam ao acaso diante dos seus olhos num café, por exemplo, entrem na história desviando o argumento e exigindo soluções irreverentes, destruindo a verossimilhança, formando justamente uma... enumeração caótica. Para não deixar dúvidas do jogo com Biografia e a autobiografia, faz o personagem viver de remunerações que vêm regularmente do exterior, já que novas empresas se interessaram por publicar novamente as enume-

rações caóticas antigas.² E como para dar mais uma volta nesse parafuso, *Biografia* se dedica alguns instantes a pensar sobre a possibilidade de haver mensagens cifradas em suas listas. Ele garante não cifrar mensagem alguma, mas como todas as suas produções partem do universo linguístico de sua mente, é possível que “um decodificador habilíssimo” possa encontrar dados muito preciosos sobre ele (2014: 40).

Aos poucos vamos acompanhando José *Biografia* no afã de conhecer-se. A estratégia que ele decide usar é ler as autobiografias escritas pelos seus amigos, parentes e conhecidos, já que todas falam intensamente dele. O narrador assim as desqualifica: “Embora não frequentasse as cacografias literárias contemporâneas...” e esclarece que ele, *Biografia*, era o único a não ter escrito sua *Autobiografia* (que, aliás, sempre aparece em maiúscula como seu nome), e justamente daí lhe viria o apelido (apodo) e não o sobrenome, portanto, *Biografia*.

Mais uma entrada para esse – sempre complicado em Aira – espelhamento oblíquo entre vida e obra, é o modo como ele descreve as estratégias dos “amigos” que se dedicam à *Autobiografia*:

Além de fazê-los difíceis de ler (os livros), os tinham feito difíceis de encontrar. Autoedições distribuídas de mão em mão em umas poucas livrarias, ti-

² O livro é de 2013, momento em que a recepção de Aira no exterior se intensifica e seus livros publicados no passado por pequenas editoras quase sem nenhuma distribuição são relançados por grandes editoras europeias. Em entrevista recente, ele diz: “Yo empecé escribiendo novelas que parecieran novelas y que tuvieran volumen, y eso me costaba trabajo y no era lo mío. En los 80, a medida que se simplificaba el proceso de edición con las computadoras, empezaron a aparecer las primeras editoriales independientes. La primera, en la Argentina, la llevaban tres chicas jóvenes que quisieron hacer una editorial, y la hicieron. Para publicarme a mí. Habían leído mis libros y les habían gustado. Ahí vi que me iban a publicar cualquier cosa que escribiera, y me di el gusto de escribir una novela de sesenta páginas. Me liberé de esa cosa de escribir novelas que pareciesen novelas. Escribía lo mío, que no sé qué nombre tiene. Novelita, o lo que sea. Ahora, precedido por mi prestigio, puedo darme el lujo de escribir libros de veinticinco páginas. Y una vez por año le doy una novela que parezca una novela a mi editor en Random House. Pero acercarme a las doscientas páginas me da un trabajo... Me tengo que inventar una cosa, y otra, y otra más, y todavía faltan veinte páginas más... Es como un género especial, ¿no? La novela descubierta. La novela que adquiere volumen a fuerza de invenciones nuevas”. Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Yo-nunca-sufri-la-angustia-de-las-influencias/12026>. Acesso em: 25/04/2018.

ragens reduzidas ao extremo (vinte exemplares assinados e numerados), impressões de luxo caríssimas em papel Japão, encadernações de couro e ouro. Pior ainda, escondiam o livro debaixo da capa de uma novelinha policial ou sentimental (2014: 70).

Reconhecemos as estratégias do próprio Aira em chave jocosa, hiperbolizadas pelo “couro e ouro”. Ao pensar sobre a proliferação das autobiografias, José Biografia apresenta os comentários dos críticos embutindo nelas sua própria crítica:

O que se comentava era que todos tinham a necessidade de se confessar por escrito, deixar registrado o bom e o mau de suas vidas, embora com uma previsível transmutação de valores, pois ao mal que haviam feito era ao que mais valor atribuíam, se jactavam de suas transgressões, queriam deixar testemunho imperecível da parte diabólica de suas personalidades, e isso só poderiam fazer por escrito (2014: 69).

Outro modo de apresentar a busca do Conde Orlov: a confissão só valeria a pena se se encontrasse o crime no passado do confessante. Algo que poderia ir além das palavras. Mas só encontra uma vaga mulher e a confissão fica sem sentido. Algo como disse uma vez Bolaño, outro autor de autobiografias oblíquas, contra a autobiografia: “Atenção: não tenho nada contra as autobiografias, sempre e quando aquele que as escreve tenha um pênis em ereção de trinta centímetros. Sempre e quando a escritora foi uma puta e na velhice seja moderadamente rica” (Bolaño, 2004: 28). De um modo menos hilário é o que Aira diz o tempo todo. Numa visita recente ao Brasil, disse numa entrevista: “Não gosto dessa ‘literatura do eu’ que agora está na moda (...) É preciso ter uma autoestima muito elevada, maior do que a minha pelo menos, para acreditar que seus namoros e porres são tão interessantes” (Lucchese, 2017). E no ensaio sobre Dali: “É como Dali diria: ‘Se querem dizer eu, digam eu sou um gênio.’ Senão, não vale a pena, será um mesquinho desafogo vergonhoso, um relato de misérias pessoais que não importam a ninguém” (Aira, 2018b: 100).³ E por isso chama os “ami-

³ Teria surgido dessa proposição à la Dali *El gran misterio*? O narrador, um eu, uma primeira pessoa, se apresenta assim: “A marca de gênio que me colaram na testa desde a época

gos” – o menino Aira, a monja Aira, José Biografia, Conde Hilário Orlov etc. – para manejar o assunto. Assim, não é tão curiosa a escolha do uso da terceira pessoa para falar de biografia, autobiografia e confissão: sempre um personagem sendo apresentado por um narrador onisciente, coladíssimo a ele. O narrador funcionando como alter ego do personagem. Todos miragens de Aira.

De um lado, então, temos algo como uma *teorização* – ou *tematização* – desses gêneros: o que venho mostrando até aqui nas duas novelinhas analisadas e que poderiam seguir o curso com outras, certamente. De outro, temos a *experimentação* desses gêneros em novelas protagonizadas por um César Aira que dissemina informações autobiográficas que se contradizem o tempo todo, como mostrou Luciene Azevedo no ensaio “Aira como autor de si-próprio?”:

Não é raro sermos confrontados com informações desencontradas sobre o personagem Aira que provocam verdadeiros “curto-circuitos textuais”. Afinal, qual o *verdadeiro* Aira? O de *Cómo me rei* – “Tive uma infância feliz, com irmãos e irmãs (...) não conheci meu pai, que morreu poucos meses depois do meu nascimento” (Aira, 2005: 64) ou o filho único, de infância solitária e convivência com a figura enigmático-idiotizada do pai que lemos em *El tilo?* – “Meu pai estava em uma posição instável: uma família em ascensão social, com um filho único estudando e bem vestido e uma esposa, filha de imigrantes europeus (...) mas era negro” (Aira, 2003: 28). Como reconstruir um retrato desse Aira que teima em desdizer-se? “Deixei Pringles (nunca mais voltei)” [diz ele em *Cómo me rei*] (Aira, 2005: 91), mas em *Cumpleaños*: “Aqui em Pringles faz um frio que espanta” (Aira, 2006: 37) (Azevedo, 2011: 130).

Luciene Azevedo irá investir no termo “assinatura-travesti” para mostrar essa marca estilístico-formal sempre em mutação, produtora de algo como um efeito Aira, justamente firmado na irrisão de qualquer estabilização da assinatura de autor. Aira investiria, assim, na “produção de uma ruptura do pretense caráter natural da relação entre o nome próprio de um autor e o texto que escreve” (2011: 124). A premissa de Luciene Azevedo,

longínqua de meu grande descobrimento não foi algo que assumi de forma acrítica” (Aira, 2018: 15).

que subscrevo, é a de que “a teatralização da própria biografia”, nessas novelas “que coloca[m] em jogo o nome próprio, o nome do autor César Aira, provoca a desestabilização da assinatura como instância unificadora entre vida e obra” (2011: 125). Assim, quando numa novela de César Aira encontramos um narrador que diz ser César Aira, o menino Aira, a menina Aira, encontramos com frequência um personagem que leva o nome do autor e aponta para outra coisa, nem sempre distante do disparate, e quando encontramos um personagem como José Biografia ou Conde Orlov podemos encontrar marcas do que poderia ser o autor César Aira, e mais frequentemente, a “biografia” de seu modo de pensar o relato.

Em “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”, Jens Andermann, a partir da novela *El congreso de literatura*, de Aira, enumera quatro elementos de sua ficção, quatro marcas Aira, portanto:

A autoficção (que tende a representar o Aira-personagem em diferentes versões de *nerd* literário, de “escritor não profissional”, como o inventor, o curandeiro, o mago etc.); a autorreflexividade (a exposição apenas disfarçada pela “fábula” do próprio procedimento de criação textual, supostamente improvisada e desprolixa) (...); a incorporação de elementos *trash* não somente a modo de adornos ou peças de museu, mas amalgamando-os na mesma fatura da narração onde abundam os diálogos clichê, as resoluções de situações dramáticas por formas de *deus ex machina* e outras modalidades próprias do melodrama televisivo e do *reality*; e por fim a aceleração da temporalidade do relato, a precipitação para um final apocalíptico onde a impossibilidade de voltar a entretecer os fios narrativos soltos se “resolve” num transe de destruição que só no último minuto é evitada de forma milagrosa, reabrindo caminho para a continuidade (Andermann, 2014: 11-12).

Ainda que pelo menos os três últimos elementos se encontrem em *Biografia* e em *A confissão*, nessas duas novelas o procedimento-chave é a autorreflexividade. A máquina inconfundível que as engendra é, ainda, o procedimento por excelência de Aira: a fórmula para a produção de literatura sem esforço, a pura colocação em jogo da língua, que abre a narração a um horizonte de pura invenção. O que ele chama de saída “hacia adelante” ou, por vezes, “literatura mala”. Ele assim a define em *Nouvelles impressions du Petit Maroc*:

Escrever mal, sem correções, numa língua tornada estrangeira, é um exercício de liberdade que se parece à própria literatura. De repente, descobrimos que *tudo nos é permitido*. Se Deus não existisse, eu poderia escrever mal. O território que se abre diante de nós é imenso, tão grande que nosso olhar não consegue abarcá-lo por inteiro, e o corpo se solta, numa velocidade superior a suas possibilidades... Os pensamentos fogem muito rápido em todas as direções... A vertigem nos arrasta, a qualidade fica para trás... A prosa se dissolve, quanto pior se escreve maior é tudo, numa imensidão já sem angústia, exaltante... Até um umbral em que a exaltação se revela como qualidade, como o “bom” de uma escrita que deve voltar sua fixidez parálitica para se fazer real. Jamais se deveria corrigir o escrito para torná-lo melhor. Corrigir é invocar um fantasma (...) Quando se escreve mal, o produto não é o texto mas o autor” (Aira, 2011 [1991]: 26-27).

É nesse texto que ele teoriza uma ideia que apareceria em diversas entrevistas da década de 1990: a de que o verdadeiro escritor é quem efetua a transmutação do mau em bom mediante seu mito pessoal. A ideia de que a literatura é o que menos importa, o que importa é o mal-entendido em torno dela, que vai criar a crença de que se é um escritor. Sendo um escritor, se pode escrever o que se quiser. De fato, esse é o César Aira que conhecemos, talvez o único que possa escrever algo como: “Se Elena havia sido sua própria filha, sofrendo o dobro na vida para preservar a virgindade de uma terceira vida, por que não iria ressuscitar? Afinal, voltar da morte não era grande coisa: a história e a ficção estavam cheios de episódios que comprovavam isso” (Aira, 2009: 28).

Em “A nova escritura”, texto de 1998, recolhido, no Brasil, no livro *Pequeno manual de procedimentos*, a partir da ideia de que as vanguardas aparecem quando se dá por encerrada a profissionalização do artista, Aira dirá que “os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha” (Aira, 2007: 13).

Em *Continuação de ideias diversas*, ele se pergunta: “Que razão existe para escrever esses vanguardismos que eu escrevo?” E responde: “Em certa época acreditei que havia razões histórico-políticas, de combate contra as velhas estruturas repressivas etc. Agora não posso menos que rir... Mesmo

aceitando que novas formas em literatura refletem ou antecipam novas formas de pensar, continuo pensando no fundo que, ao menos eu, não escrevo romances convencionais porque não quero trabalhar, e talvez, certamente, porque não poderia fazê-lo” (Aira, 2017: 55).

Inventar procedimentos para que a obra se faça sozinha; não querer trabalhar; dissolver a prosa; retirar o valor da obra para colocar em seu lugar o valor do ir se fazendo (o processo); retirar importância à literatura para que dela emerja o escritor, o mito do escritor, a crença de que se é um escritor, o mal-entendido que permita que os outros o vejam como escritor; recuperar das vanguardas, contra a profissionalização, a perfeição e a institucionalização da arte, toda uma complexidade da obra-vida. Onde se sustenta, então, a difamação das “histórias que se fazem sozinhas”, as autobiográficas, as confessionais? O que está em jogo nesta afirmação-negação?

Talvez toda a questão esteja no “levar-se a sério”, exigência do gênero, que restringiria a ideia de jogo, caos, acaso, motor principal do procedimento de Aira. Mas, sobretudo, porque cancelaria a invenção. O texto de Aira que melhor responde à questão é “Raymond Roussel. La clave unificada”, no qual ele se dedica a pensar o procedimento em Roussel. Parte da afirmação de que o erro mais frequente dos comentadores de Roussel é *confundir* seu procedimento particular com o procedimento em geral para chegar a um torneio assim: “O único escritor que usou um procedimento para gerar histórias foi Raymond Roussel e o único procedimento que usou nunca foi o seu. De modo que o erro de confundir procedimento geral com procedimento particular se transforma no erro de *distingui-los*” (Aira, 2018b: 72). Não há procedimento particular, há uso particular do procedimento. E, se o procedimento serve somente para gerar um argumento – é o que ele defende –, uma vez escrita a história, ele desaparece, deve ficar oculto, não é pertinente nem na leitura, nem na interpretação. Nesse texto, Aira assim descreve, explica, o procedimento:

Um procedimento é um método para gerar argumentos narrativos. (...) Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de

um chapéu, e armar uma história que vai da primeira palavra à segunda e à terceira... Se a primeira palavra que saiu é “colher”, a segunda “mercúrio”, a terceira “bactéria”, a história poderia ser sobre um jogo de prataria no palácio do rei de um país cujo principal produto de exportação é o mercúrio, e uma colher dessa prataria durante um jantar aparece com uma estranha marca... e dessa marca sai a fórmula para criar uma bactéria que se alimenta de mercúrio e levará o país à ruína... (2018b: 67).

Sandra Contreras, uma das mais importantes leitoras de Aira, aponta para a centralidade da categoria de procedimento no escritor, não só para a sua literatura, mas para o modo como ele lê os autores aos quais se dedica: “[Em seus ensaios] sempre se trata de captar e de interpretar o procedimento, ou o processo em si, que define uma obra, um gênero, um movimento literário” (Contreras, 2001: 11).

Na sua defesa do procedimento, entrevê-se o contraste com as “histórias que se fazem sozinhas”:

Mediante o procedimento o escritor se libera de suas invenções, que de algum modo sempre serão mais ou menos previsíveis, pois saem de seus mecanismos mentais, de sua memória, de sua experiência, de toda a miséria psicológica diante da qual a maquinaria fria e reluzente do procedimento brilha como algo, afinal, novo, estranho, surpreendente. Uma invenção realmente “nova” nunca vai sair de nossos velhos processos mentais, onde tudo já está condicionado e mais que sabido. Só o acaso de uma maquinação alheia a nós nos dará o novo (Aira, 2018b: 69).

O que acontece com as histórias que se fazem sozinhas e que as torna desinteressantes para Aira é que partem de um tema (a vida, o passado, a memória) e ficam presas ao desenrolar dos acontecimentos submetidos ao tempo. Para Aira, “a predicação autobiográfica torna o tema urgente” e exclui todas as passagens descritivas que interrompem a ação, eliminando das histórias o espaço no qual deveriam se mover os personagens. É uma questão técnica. As histórias que se fazem sozinhas não têm cenário, estão feitas de puro tempo “porque o eu, quando realiza sua essência de ter acabado sozinho no mundo e só pode falar de si mesmo, é puro tempo” (idem, *ibidem*: 29).

Aira aqui parece ter encontrado como marca do contemporâneo o contrário do que Moretti encontra na literatura burguesa do século XIX, o século sério. A partir de “Introdução à análise estrutural da narrativa”, em que Barthes divide os episódios narrativos em “funções cardinais” – aqueles momentos em que a ação se abre para alternativas diferentes de continuação; “o momento decisivo da trama” – e “catálises” – os momentos em que a narração é mais descrição e preparação para uma nova alternativa –, Moretti usa termos próprios – bifurcações e enchimentos – para constatar que a narrativa do século sério, o século burguês, se faz mais de enchimento do que da trama ágil do romance do século anterior. O que vai ficar em primeiro plano é a narração do cotidiano, as longas descrições dos ambientes, a regularidade da vida privada. “Os enchimentos racionalizam o universo do romance, transformando-o em um mundo com poucas surpresas, pouquíssimas aventuras e absolutamente sem milagres” (Moretti, 2014: 89). O romance muda de ritmo porque subordina o tempo da ação ao espaço opressor ou acolhedor do interior burguês. O que Aira detecta nas histórias que emergem dos temas autobiográficos é o contrário: a subordinação completa ao tempo do acontecimento pessoal, sem nenhuma perspectiva espacial, um contar sem fim, porém esvaziado; um relato em que não é possível imaginar cenários, sem volume, portanto, e que segue o fluxo automático no desenrolar de acontecimentos sem importância:

Os romancistas, e isso se acentua quanto mais jovens são, ou seja, à medida que passa o tempo, encontram cada vez menos motivos para promover um escape, apaixonados como estão por suas próprias vidas, contentes e satisfeitos com seus destinos e seu lugar no mundo. Ao perder a motivação para evadir-se, se torna desnecessário o espaço por onde fazê-lo, e só lhes resta o tempo, a mais deprimente das categorias mentais. Não podem fazer outra coisa que contar as alternativas felizes de seus dias e, ai! de suas noites, num relato linear que é hoje equivalente indigente do que antes era o romance (Aira, 2018b: 23).

Falta enchimento, descrição imaginativa, fuga da linearidade, superposição de planos: volume. Numa investida contra alguma teoria argentina que se dedica a ler o contemporâneo de certa forma celebratória da

“falta de densidade, volume”,⁴ Aira reclama o bom romancista, aquele que fala sempre em termos espaciais. A história é boa para além do seu tema, se souber recuperar o espaço e o volume para que se possa entrar sensorialmente nela. “Hoje a novela flui diretamente do autor, sem passar pela intermediação da literatura; o trabalho que a respalda já não é o da escritura, mas o da publicação” (2018b: 34). Aira termina o ensaio – um ensaio sobre a literatura de evasão – dizendo que o caminho para um bom escape é a superfície – não a procura autobiográfica, a miséria psicologizante –; é na superfície que se constroem volumes habitáveis.⁵

Contra ele, poderíamos apontar muitas narrativas autobiográficas, confessionais, que dão conta do espaço de maneira bem-sucedida, como *Minha Luta*, de Karl Ove Knausgard. Mas essas narrativas do eu estão sustentadas sobre a técnica do bom e velho romance realista. Suspeito que não é dessa literatura que ele está falando e sim dos *selfies* chapados da vida de celebridades, muito em voga nesse momento.

⁴ Em *Aqui América Latina* (2013), Josefina Ludmer escreve sobre uma conversa com Tamara Kamenszain. Falam sobre o presente, marcado pelo não literário. Tamara parte de um poema de Roberta Iannamico, “Rodovia”, no qual a narradora e sua mãe param para fazer xixi numa rodovia. Do poema, Tamara conclui que a poesia atual esvazia o poético no sentido tradicional, a imagem, a metáfora. O poema seria construído sobre a banalidade do presente. É também o que Josefina Ludmer está lendo na prosa dos anos 2000 na Argentina. Uma fusão da realidade ficção que fabrica o presente, uma literatura pós-autônoma. Em *Una intimidación inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), Tamara Kamenszain desenvolve o que já conhecíamos pela conversa anotada em *Aqui América Latina*, a partir do conceito de Lacan – extimidade – para chegar à ideia de uma intimidade inofensiva, num capítulo intitulado “Basta de escribir novelas”. Parece que Aira se refere a este capítulo e ao epílogo – “Narrar-se a sí misma-versificar a la otra” –, em que a autora conta a experiência compartilhada por ela e por Sylvia Molloy na escrita construída sobre a perda da mãe (Tamara) e a perda da memória de uma amiga, ML (Sylvia).

⁵ Las dos categorías mentales básicas son el espacio y el tiempo. El espacio es la categoría feliz: uno vive, camina, respira, ama, come en el espacio; el tiempo, en cambio, es la categoría triste porque es donde envejecemos, morimos. Y creo que hay una literatura – la vieja novela, por ejemplo – que creaba esos grandes escenarios donde uno se podía evadir. Ahora ha sido reemplazada por una literatura del tiempo, má triste. Todo es autoficción, que es contar vidas... En fin. Esa la idea. Por eso reivindicé la evasión en el sentido espacial. Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Yo-nunca-sufri-la-angustia-de-las-influencias/12026>. Acesso em: 25/04/2018.

O procedimento é necessário como ferramenta para que haja leitura de fruição. A literatura, se não é trabalho, é jogo, jogo que obedece a alguma técnica, que é capaz de criar volumes habitáveis para que dê ao leitor a possibilidade de se evadir, de ler por puro prazer – não há, para Aira, outro motivo para ler, nem para escrever. Escreve-se e lê-se para ocupar o tempo que de outro modo ficaria vazio. Essa é a “chave unificada” para ler Rous-sel, para ler Aira. Essa é a questão de José Biografia. Inventar maquinações técnicas que ocupem o tempo. O escritor precisa ser um inventor, figura recorrente nos livros de Aira, seja o cientista que inventa o raio-X em *El gran mistério*, seja o cientista amador que desata o fio de Macuto ou que inventa um aparelho clonador em *El congreso de literatura* ou mesmo José Biografia, que por incapacidade ou lentidão fotografa as coisas depois que passaram, inventando uma nova arte, algo como a fotografia do movimento perdido. Não recuperar o tempo da vida, mas gastar o tempo fazendo outra coisa que não contar a vida.

Referências bibliográficas

- AIRA, César. *Biografía*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.
- _____. *La confesión*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.
- _____. *El gran mistério*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2018.
- _____. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- _____. *Cumpleaños*. Barcelona: Del Bolsillo, 2001.
- _____. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Joca Wolff. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2011.
- _____. *Pequeno manual de procedimientos*. Trad. Eduard Marquardt. Org. Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.
- _____. *Continuação de ideias diversas*. Trad. Joca Wolff. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.
- _____. Não gosto dessa “literatura do eu” que agora está na moda. *Gaucha ZH*. 14/08/2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/>

cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html. Acesso em: 17/04/2018.

_____. Yo nunca sufrí la angustia de las influencias. Entrevista a Maria Amadas. *El Cultural*. Barcelona, 25/04/2018. Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Cesar-Aira-Yo-nunca-sufri-la-angustia-de-las-influencias/12026>. Acesso em: 25/04/2018.

ANDERMANN, Jens. La operación Aira: literatura argentina y procedimiento. In: KAILUWEIT, Rolf; JAECKEL, Volker (orgs.): *La invención de la metrópoli. Lenguaje y discurso urbano en la obra de Roberto Arlt*. Frankfurt/Main, Madri: Iberoamericana/Vervuert, 2014.

AZEVEDO, Luciene. Aira como autor de si-próprio? *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 38, jul./dez. 2011, pp. 121-132.

BOLAÑO, Roberto. Derivas de la pesada. In: *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.

CONTRERAS, Sandra. *La vuelta al relato en la literatura de César Aira en el contexto da literatura argentina contemporânea*. Universidad de Buenos Aires, 2001. Tese.

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadênci, 2016.

LUCCHESI, Alexandre. César Aira mescla surrealismo e realismo em “Os Fantasmas”. *Gauchazh*, 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/08/cesar-aira-nao-gosto-da-literatura-do-eu-que-esta-na-moda-9868792.html>. Acesso em: 08/08/2019.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina. Uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MORETTI, Franco. *O burguês – entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

Narrativas antilhanas: leituras de Maryse Condé, Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant

Imara Bemfica Mineiro

*Existe uma escrita informada pela palavra e pelos silêncios,
e que permanece viva, que se mexe em círculos, e circula o tempo todo,
que irriga de vida, incessantemente, o que foi escrito antes,
e que reinventa o círculo a cada vez...*

Patrick Chamoiseau

Este trabalho se propõe a discutir a relação entre narrativa, história e memória a partir da leitura de dois romances ambientados nas Antilhas francófonas, cujos enredos se desenvolvem entre os séculos XIX e a primeira metade do XX, e a noção de uma Poética da Relação, proposta por Édouard Glissant para pensar as identidades e suas articulações com a literatura.

O primeiro romance, da autora Maryse Condé, de Guadalupe, intitula-se *Corações migrantes*. Publicado em 1990, esse romance se constrói a partir de narrativas de diversos personagens que contam sobre si e, com base na multiplicidade de seus pontos de vista, entramam uma história de amor que atravessa duas gerações entre os canaviais da região. As narrativas individuais que tecem *Corações migrantes* articulam-se a eventos de um contexto histórico dilatado, referindo-se a um passado anterior à colonização, aos tempos da escravidão, ao processo de abolição e o período subsequente. Geograficamente, transita por paisagens de outras ilhas da região através de eventos que constituem a memória coletiva – como a revolta dos escravizados que culmina na independência do Haiti – e dos percursos do protagonista Razyé – que experiencia, por exemplo, e desde um ponto de vista muito particular, os campos de batalha durante as guerras de independência em Cuba.

O segundo romance, de Patrick Chamoiseau, da Martinica, intitula-se *Texaco*. Publicado em 1992, tem como ponto de partida o resgate da história de um bairro com esse nome que emerge na periferia da capital da ilha, às margens do terreno pertencente à petroleira homônima. Tal resgate é feito através das memórias da protagonista Marie-Sophie, considerada a fundadora de Texaco, quem vai buscar, na história de seu avô e nos relatos que escutara de seu pai, as origens e o significado do bairro – e, de alguma maneira, de sua própria existência –, ilustrando os fundamentos do processo de ocupação das cidades após o fim legal da escravidão. Como ocorre no romance de Maryse Condé, em *Texaco* também se entrecruzam os relatos pessoais em um tecido histórico mais amplo, como as memórias trazidas da África, do período de escravidão nos canaviais, boatos das revoluções na metrópole francesa e seus efeitos nas colônias do Caribe. O fio condutor desses relatos são as conversas de Marie-Sophie com o “urbanista”, que revelam, desde uma perspectiva silenciada, o processo de emergência das cidades com seus “bairros de lata”, sua relação com o sistema colonial das Plantações e com suas feições imprevistas pelos antigos sábios, que comprometem visceralmente o imaginário da alteridade.

Para dialogar com a leitura dos romances, são mobilizadas reflexões de Édouard Glissant, também da Martinica, que, embora como literato tenha se dedicado majoritariamente à poesia, escreve uma rica ensaística sobre questões fundamentais para se pensar as Antilhas e, de maneira mais ampla, as articulações entre narrativa, memória, escrita e história. Entre suas contribuições teóricas aqui nos interessa, em especial, a ideia de uma Poética da Relação como alternativa para abordar a constituição das identidades, bem como para conceber as diferenças culturais a partir de um ponto de vista mais generoso.

Poética da Relação, alternativa epistemológica

Antes de entrar no apontamento de questões relativas à história, memória e narrativa levantadas pela leitura dos romances, é necessário loca-

lizar o âmbito teórico¹ a partir do qual emergem estas reflexões. Desde fins do século XX, diferentes grupos se propuseram a pensar a condição contemporânea da modernidade, a pertinência e funcionalidade do conceito de pós-modernidade² e as inextrincáveis marcas da colonialidade que constituem os processos de globalização, bem como quaisquer aspirações a escalas de valor, epistemologia e perspectiva supostamente universais. A questão das identidades culturais – e, necessariamente, as relações sócio-históricas de sua formação – torna-se, pois, central para as indagações que surgem a partir de posturas que contestam os paradigmas etnocêntricos e buscam consolidar um campo teórico a partir do qual seja possível pensar desde outras perspectivas.³

Pensar em outras perspectivas requer adotar, justamente, um ponto de vista mais generoso para conceber as diferenças culturais, as identidades, individuais e coletivas, bem como as noções de história, literatura e teoria, entre outros conceitos fundamentais à constituição desses campos de saber.

Corações migrantes e *Texaco* lançam luz sobre a questão da memória como componente fundamental para a interpretação das relações sociais e para o complexo que se forma a partir da dissolução do sistema colonial das Plantações. Povoam suas narrativas escravos, ex-escravos – fugidos ou libertos –, mulatos, bekês e cules cujas trajetórias testemunham as feições do regime colonial, bem como ilustram as marcas deixadas, naquilo que Aníbal Quijano (2000) denominou colonialidade do ser, do poder e do sa-

¹ Neste caso intimamente imbricado a um âmbito prático, relativo ao ensino de literaturas estrangeiras, à preocupação em pensar a literatura a partir do contexto de formação de professores, bem como à busca por caminhos de práticas pedagógicas não eurocêntricas.

² E da série de conceitos que se viram acompanhados do prefixo *pós*, como o *pós-imperial*, *pós-humano*, *pós-método* etc.

³ Nesse movimento se estabelecem, em parte do universo anglófono, os *Cultural Studies*, consolidando-se na América anglófona e no Reino Unido, os *Subaltern Studies*, que florescem na Ásia Meridional, os Estudos Pós-Coloniais, que marcam boa parte dos estudos sobre literaturas periféricas em língua portuguesa, além dos estudos sobre a Colonialidade e as perspectivas De(s)coloniais elaboradas a partir do contexto latino-americano. É com essa última perspectiva, de(s)colonial, que se propõe o diálogo com a ideia de Poética da Relação de Glissant.

ber. A essas três categorias de colonialidade, Catherine Walsh (2009) acrescenta uma quarta, a cosmogônica, expressa nas cerzaduras dos romances através das figuras dos Mentôs, Santeros e dos saberes ancestrais que carregam através das narrativas.

No caso de *Texaco*, de maneira especial, vê-se a emergência de novos bairros na cidade, de ocupação periférica, que atestam o que Walter Mignolo (2010) denomina a “cara oculta” da modernidade: como fundamento e combustível da chamada “civilização”, a colonialidade firma e se estabelece a partir de uma multiplicidade de hierarquias que se difundem globalmente desde a expansão marítima.

Baseada na distribuição racial do trabalho, em noções de superioridade de gênero, sexualidade, religiosidade, linguística, entre outras, múltiplas hierarquias – ou “hetero-hierarquias”, como propõe Ramón Grosfoguel (2009) – coemergem com uma perspectiva epistemológica etnocêntrica que durante muito tempo serviu de lente histórica e social que se pretendia “universal”. É justamente como alternativa a essa lente, a essa perspectiva provinciana (Chakrabarty, 2000)⁴ – por vezes apresentada sob o avatar do universal – consolidada através dos processos coloniais, que Édouard Glissant (2011) propõe o pensamento de uma Poética da Relação, e que as narrativas dos referidos romances se apresentam.

Em *O sul e os trópicos*, Ana Pizarro (2006) sinaliza a importância da identificação de zonas culturais da América Latina, alegando a inoperância das unidades nacionais para estabelecer certos diálogos sobre a cultura dessa região. Entre as zonas culturais propostas por Ana Pizarro estaria, por exemplo, o Caribe e parte da costa atlântica do Brasil. Seu recorte é traçado tendo em foco a marca histórica do tráfico negreiro e o grande influxo da mão de obra africana escravizada, determinantes na constituição socio-cultural dessas regiões. Por sua parte, Édouard Glissant se propõe também

⁴ O historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2000) chama atenção para o provincianismo dessa perspectiva e para a necessidade de “provincializar a Europa”, deslocando-a da suposta universalidade e anunciando sua geografia epistemológica. Trata-se, de certo modo, de uma maneira de desmistificar o que Santiago de Castro-Gómez (2004) chama “hybris do ponto zero”.

a pensar na afinidade entre regiões como algo que se estabelece a partir de diferentes dinâmicas:

conjuntos geoculturais (...) mudam no mundo a uma relativa velocidade. Há, por exemplo, uma comunidade real de situação entre criolizantes do Caribe e do Índico (Reunião e Seychelles). Mas nada garante que uma mudança acelerada não venha a provocar em breve encontros tão fortes e determinantes entre o Caribe e o Brasil, ou entre as pequenas Antilhas francófonas e anglófonas, conduzindo à criação de novas zonas de comunidade relacional (Glissant, 2011: 138).

Tal dinâmica é fundamental para traçar os termos de uma Poética da Relação, uma vez que ela se assenta no questionamento das identidades enquanto unidades estabelecidas: “Não é possível fundar um pensamento ontológico sobre a existência de tais conjuntos, cuja natureza é variar (...) na Relação” (Glissant, 2011: 138). Há aí, portanto, um pressuposto móvel, flexível, que possibilita combinações variadas. E esse é o princípio da Poética da Relação que sugere o pensamento das identidades como elementos dentro de uma ecologia viva, que se compreende no outro e com o outro, e não a partir de si ou de uma certeza identitária: “Essa variação é, pelo contrário, o testemunho de que o pensamento ontológico já não ‘funciona’, já não proporciona certeza fundadora, enraizada de uma vez por todas num território constrangedor” (Glissant, 2011: 138). Trata-se, pode-se dizer, de pensar a Poética da Relação como alternativa epistemológica aos paradigmas etnocêntricos do ser, do saber e cosmogônico. E, nesse sentido, pode-se pensá-la como chave de leitura entre as estratégias de(s)coloniais para abordar a história, a literatura e a formação das identidades desta zona cultural.

Literatura como memória

No ensaio intitulado “Lugar fechado, palavra aberta”, Glissant (2011) analisa as heranças deixadas pelo sistema de Plantações que marcou uma diversidade de regiões linguísticas e culturais, desde o sul dos Estados Unidos até parte da costa atlântica brasileira, passando pelas Antilhas francó-

fonas, anglófonas e hispânicas. A marca do regime escravocrata, sua consequente estagnação técnica e econômica, e a conjunção espacial marcada pela diferença de matrizes culturais postas em relações verticais repercute no histórico da produção literária. A partir desses elementos, Glissant identifica três momentos determinantes na literatura dessa “zona cultural”.

O primeiro momento, chamado “literatura como ato de sobrevivência”, estaria marcado pela expressão oral dos contos, provérbios, ditados e canções sob o signo do descontínuo e da evocação simbólica. É como um “não dizer, dizendo” (Glissant, 2011: 73).

O segundo, denominado “literatura como logro”, teria se caracterizado por certa elitização em contraposição à oralidade. Trata-se de abundantes descrições “realistas” que levaram ao extremo a convenção da paisagem, de sua “doçura” e de sua “beleza”. Nessa literatura existiria uma propensão a “esconder, sob o esplendor do cenário, a palpitação da vida e as realidades turbulentas das Plantações” (Glissant, 2011: 73).

É no terceiro momento, designado por Glissant “literatura como memória”, que identificamos os romances de Maryse Condé e Patrick Chamoiseau. Seja no Caribe de língua inglesa, francesa ou espanhola, essas literaturas “introduzem naturalmente espessuras ou fissuras – tantas quantos os desvios – na matéria que tratam” (Glissant, 2011: 73). “Contra a convenção de uma paisagem-cenário falsamente legitimadora (...) a paisagem é concebida como implicada na história” (Glissant, 2011: 74). As paisagens deixam de ser um imponente e exuberante cenário para assumir o lugar de “personagem falante”. Em sua variedade, esses textos dão conta de uma multiplicidade de vozes, traçando trajetórias desviantes e marcadas pela oralidade.

Trata-se, pois, de uma literatura que dialoga com a narrativa histórica e que, alinhavada com os fios da memória, atesta a insuficiência daquela para narrar as Antilhas: seus modos de experimentar o tempo e o espaço. Nas palavras de Glissant, “sua preocupação, seu motor e obscuro desígnio é o espicaçar da memória que decide, com o imaginário, a nossa única maneira de captar o tempo” (Glissant, 2011: 74).

Memória e história

Para ilustrar essa insuficiência da narrativa histórica, em *Corações migrantes* lemos, sob diversas perspectivas, a experiência daquilo que os documentos, que chegavam às ilhas nos navios franceses, chamaram abolição. Nesse sentido, vale recuperar os relatos de três diferentes personagens sobre essa experiência. O primeiro é de *mabo* Julie, que durante 52 anos trabalhou para uma família de bekês. Seu relato explicita o que Quijano (2000) denomina a colonialidade do ser; dissolvidas as instituições – seja da escravatura, seja da administração colonial –, há algo que está atravessado pelo discurso colonial que permanece no seio do entendimento de si: “... existe apenas em mim nojo, ódio e ressentimento pelo destino que, me impondo minha cor, condenou-me ao inferno”⁵ (Condé, 2002: 112). Julie conta que os dois homens que amou morreram violentamente às vésperas da abolição, nos “dias tormentosos que precederam a abolição, dias febris de esperança, antes que o país recaísse em sua rotina de miséria e desespero”. Então, atesta que “a escravidão não acabara para alguém como eu. Vou continuar sendo sempre e sempre uma preta dos brancos...” (Condé, 2002: 112).

A segunda personagem que comenta sobre o assunto é *mabo* Sandrine. Mais jovem que Julie, Sandrine conta que nasceu no mês em que anunciaram a abolição da escravatura:

Precisamente naquele mês. Fazia semanas que se cochichava a notícia nos campos, nos engenhos, no rio, quando as mulheres iam lavar a roupa, ou nas cabanas quando elas debulhavam o milho. Porém, os mais velhos da plantação, que já tinham escutado essa história, sacudiam a cabeça. Eles se lembra-

⁵ Isso a que Julie chama “destino” imposto pela cor, o protagonista Razyé relacionou à religiosidade. Conta como teve seu primeiro contato com a Santería através de um amigo cubano que trabalhou com ele no fabrico de charutos: “Até então, todo esse negócio de Deus era, para mim, uma armadilha fabricada pelos brancos para melhor nos dominar. Cathy e eu, quando éramos crianças, tínhamos inventado uma oração que nos servia.” A oração era a seguinte: “Nós te odiamos, você que a gente não vê, mas que está sentado lá em cima no céu. Você divide sem justiça a cor da pele, as moradias, as terras” (Condé, 2002: 119). Desde o ponto de vista de Razyé, as colonialidades do ser e cosmogônica se explicitaram mutuamente. Outra questão interessante de ser notada na oração de Cathy e Razyé é a relação da distribuição da “cor”, das “terras” e “moradias”, que de algum modo consiste no tema central do romance de Chamoiseau.

vam do que aconteceu com aqueles que tinham acreditado que eram iguais aos outros homens. Um belo dia, esquadras tinham atracado em todos os portos do país, depois os soldados de Bonaparte enforcaram a rodo os negros e os mulatos em tudo quanto era galho que podia aguentar com eles. Aqueles que não eram enforcados tinham o corpo simplesmente atravessado por lanças e eram deixados com as tripas à mostra, apodrecendo nos canaviais. Por isso, eles nos aconselharam a ficarmos quietos e continuar como se nada tivesse acontecido (Condé, 2002: 192).

A narrativa histórica da abolição é tensionada pelas memórias de Julie e Sandrine quando se recordam da orientação de continuar “como se nada tivesse acontecido” ou da recaída na “rotina de miséria e desespero”. Não se trata tanto de uma memória que detalha o evento histórico e o esgarça e re-dimensiona no fragmentário das individualidades. Trata-se de uma memória que desafia a narrativa histórica – sobretudo a escrita da história – e denuncia sua colonialidade. Trata-se de uma dimensão da memória que testemunha a hegemonia das hierarquias difundidas pelas “naves inventoras de regiões” (Ospina, 2009: 49) e suas implicações na constituição das subjetividades.

O terceiro relato é de Razyé, que conta como foi parar em Cuba durante as guerras pela independência e dá uma versão particular sobre esse episódio. Escondido no porão de um navio, fora interpelado por soldados espanhóis que lhe fizeram a seguinte pergunta:

O que é que você prefere? Morrer na prisão ou conservar a vida matando outros homens?

Insensato, preferi a segunda opção. Me deram um uniforme pequeno demais, um fuzil pesado demais, muita munição e subi as florestas, a Manigua, para perseguir os guerrilheiros e aqueles que os apoiavam. Quer dizer, todos os camponeses. Porque o povo estava mais do que cansado dos espanhóis. Eu não parava um minuto. Todos os dias, mesmo nos dias santos, incendiava as aldeias, torturava mulheres, crianças, massacrava os rebanhos (Condé, 2002: 117).

Então, conta como se encontrou com *cimarrones* que nem sequer sabiam da abolição e viviam conforme o que recordavam de suas tradições de origem:

Às vezes, em meio aos mistérios e sob os mognos da floresta, eu me encontrava cara a cara com negros completamente nus, que não sabiam que a escravidão

tinha acabado. Eles não sabiam mais o espanhol e tinham voltado às línguas da África. Esses eu também matava, mas com o coração pesado (Condé, 2002: 117).

A narrativa de Razyé evoca as memórias que oferecem um outro ângulo da história, o ângulo de sua singularidade. Gesto similar fazia o índio Curibango, também em *Corações migrantes*, quando toda noite “se estirava de bruços e (...) contava histórias de um tempo muito distante. Antes que Cristóvão Colombo e sua soldadesca tivessem pilhado todo o país...” (idem: 129) e irmãos brincavam de representar as batalhas do passado “às inversas”: “Eram sempre os vencedores e refaziam a história às avessas” (Condé, 2002: 130).

Em *Texaco*, os relatos de uma memória “espicaçada” também trazem à tona mostras da colonialidade incrustada na constituição das subjetividades e articulada às dinâmicas do saber legitimado. Nesse sentido, através das recordações de Marie-Sophie, nos deparamos com descrições de personagens que explicitam essa articulação entre o ser e o saber e as hetero-hierarquias (Grosfoguel, 2011) que atravessam as relações linguísticas, pedagógicas, estéticas e epistêmicas. Um deles era mestre-escola,

uma espécie de negro esforçado. Esse ex-sapateiro revelaria a si mesmo, sozinho, a leitura, aprendera a escrever, e galgara até a Escola Normal, às custas de uma força de existir. Usava chapéu, gravata, paletó (...), lenços, andava teso (...). Falar francês era uma suculenta atividade que ele praticava se movimentando (...). Cada palavra vibrava inesgotável em sua maneira florida de articular a língua. Éramos fascinados por sua arte (...). Por enquanto, negra cabra da lama, eu julgava aquela maravilha: um negro retinto transfigurado em mulato, transcendido até o branco pelo inacreditável poder da bela língua da França (Chamoiseau, 1993: 175).

O outro, que também exercia papel de guardião do saber, era um velho professor: “Duas pessoas brigavam dentro dele: um negrão vociferante, amante de legumes arrancados das hortas; e uma criatura castrada, de conhecimentos sofisticados e expostos com cuidado às crianças, que não davam a menor pelota para aquilo...” (Chamoiseau, 1993: 193).

Ambas descrições abrem o leque de matizes que o “saber”, a língua e os trajés guardam na identificação da cor desses homens e de seus lugares na

história. A outro personagem, acontece o percurso inverso: “mulato politizado (embora fosse de pele muito branca, chamavam-no Sarará, pois seu coração era preto).” Esse mulato, militante, lia um libelo amassado cujo título era *Da situação das pessoas de cor livres nas Antilhas francesas*. E fazia a pergunta retórica: “é puro papel ou é a História em marcha?” Queria que respondessem “*É a História em marcha*”. Mas um dos mulatos da audiência, à beira de um delírio, grita: “Que História, mas que História? O que os negros têm a ver com isso?” (Chamoiseau, 1993: 73). É no sentido de afirmar essa variedade da memória – que faz frente à ideia de História, tão reclamada pelo mulato de *Corações migrantes* – que o pai de Marie-Sophie lhe diz:

Oh, Sophie, meu coração, você diz “a História”, mas isso não quer dizer nada, há tantas vidas e tantos destinos, tantas trilhas para fazer nosso único caminho. Você, você diz a História, eu, eu digo *as histórias*. Aquela que você acredita ser a raiz de nossa mandioca é apenas uma raiz entre um bocado de outras... (Chamoiseau, 1993: 87).

Paisagens como personagens

Uma das características da “literatura como memória” é o deslocamento de função da paisagem (Glissant, 2011: 173). De hiperbólico cenário, a paisagem passa a assumir o lugar de personagem histórico. Em *Corações migrantes* esse papel da paisagem pode ser ilustrado pela descrição de Marie-Galante, “uma bela ilha no mar”, que aparece já ao final do romance:

Os ameríndios a utilizaram como terra para a produção agrícola, sem nunca morar ali. Eles ocupavam suas grandes cabanas o tempo suficiente para capinar, plantar e fazer a colheita na estação. Uma vez terminadas essas atividades, eles voltavam rapidamente para Guadalupe a bordo de suas canoas cavadas nos próprios troncos das árvores. Misturados à areia e ao chão de terra, encontra-se ainda hoje uma grande quantidade de utensílios para a lavoura...

Durante um longo período, a história de Marie-Galante se resumia a uma sucessão de assassinatos e massacres caribbas, devastações inglesas, revoltas de escravos acompanhadas de todo tipo de cataclismos da natureza, ciclones, terremotos, incêndios, que reduziam a nada os esforços dos homens. Sobre esse pedaço de calcário (...) muitos povos se enfrentaram, franceses, ingleses,

holandeses expulsos do Brasil. Mas todos se deram as mãos para subjugar os africanos e engordar com o seu suor as plantações de algodão, café ou tabaco. Já que a cana chegou tarde a Marie-Galante (Condé, 2002: 217).

Marie-Galante encarna, de certo modo, a função de metonímia da história que atravessa a geografia do romance de Maryse Condé. Por sua vez, o percurso narrativo de *Texaco* culmina no crescimento das cidades. Antes disso, a paisagem das propriedades canavieiras é também descrita como implicada na história:

A casa-grande erguia-se no centro das dependências, das construções e das palhoças. A partir dela, irradiavam-se os canaviais, as hortas, os terraços de café subindo a ladeira das árvores (...). Dominava tudo, parecia tudo aspirar. O cansaço dos bois, o desespero dos escravos, as belezas da cana, o chiado das moendas, aquela lama, aqueles cheiros, aquele fedor de bagaço existiam a fim de alimentar seus ares imponentes de poder. Os escravos avistavam-na de qualquer lugar onde trabalhassem, e mantinham o olhar furtivo que teríamos mais tarde, diante das cidades ou de suas catedrais (Chamoiseau, 1993: 48).

Também como personagens, mais tarde, figuram as paisagens da cidade vista do alto dos bairros pobres. Nesta passagem, Marie-Sophie conta como seu pai, Esternome, observava a Usina lá do alto:

(...) bufava como um Bicho-de-Sete-Cabeças. A Usina palpitava de energia. A Usina vibrava com os descarrilamentos que enchiam os morros de um rumor de destino. Às vezes, meu Esternome aproximava-se da beira da escarpa para observar um daqueles monstros. Impressionava-se diante de tanta força, um pouco a mesma impressão que diante da casa-grande ou das luzes da Cidade. Mas ali havia outra coisa. Uma barulheira de metal. Uma decisão de engrenagens. Um cheiro indomável. Um conjunto impassível de ferrugem e roldanas. Meu Esternome não sabia o que pensar: seu Mentô não tinha previsto isso (Chamoiseau, 1993: 129).

Cidade e colonização do imaginário

Os romances de Condé e Chamoiseau atestam uma memória e experiências históricas cuja temporalidade dialoga com relatos de gerações anteriores e com a História. Nesse sentido, Glissant comenta sobre a ruína do

sistema de Plantações e a emergência das cidades que incrusta essa memória e esse tempo que não são os do calendário:

(...) quando finalmente tudo começar a mexer, ou antes, a ruir, quando o movimento imparável tiver despovoado o lugar fechado para concentrar a sua população nas margens das cidades, o que restará será o obscuro dessa memória impossível, que fala mais alto e mais longe que as crônicas e os recenseamentos.

Nas Caraíbas e na América Latina, a multiplicação dos bairros de lata atraiu as massas de pobres e alterou o ritmo de suas vozes. Camponeses, negros ou indianos, combateram nas ilhas contra a arbitrariedade e a pobreza absoluta (Glissant, 2011: 75).

Texaco é um desses bairros. Nos relatos de Marie-Sophie, o urbanista diz aprender sobre a cidade em seus distintos espaços e formas de sociabilidade:

essa solidão esfarelada, esse encerramento dentro de casa, essas chapas de silêncio sobre as dores vizinhas, essa indiferença policiada. Tudo o que faziam os morros (os sentimentos, os corpos, o tocar-se, a solidariedade, os mexericos, a intromissão invejosa nos assuntos alheios) esfumava-se em friezas no centro da Cidade. A senhora Éleonore ainda praticava o ofício da sacada, na hora do sereno. Tomava o cuidado de trancar seu Alcibiades dentro de um armário, e aparecia entre as dalias, fazia cara de felicidade na brisa fresca, junto com outras senhoras (Chamoiseau, 1993: 229).

O urbanista diz, então, a Marie-Sophie que, através de suas memórias, ela lhe ensinara sobre a cidade:

A senhora ensinou-me a perceber a cidade como um ecossistema, todo feito de equilíbrios e interações. Com cemitérios e berços, línguas e linguagens, mumificações e batimentos de corpos. E nada que progride ou recua, nenhum avanço linear ou alguma evolução darwiniana. Apenas o redemoinho aventureiro do que está vivo (Chamoiseau, 1993: 229).

E essa cidade viva, que se animava com as memórias de Marie-Sophie, paradoxalmente, parecia perder vida, petrificar-se no processo de escrita. A experiência de fazer um diário de memórias fez com que Marie-Sophie experimentasse a sensação de uma espécie de morte à espreita:

A sensação de morte fez-se ainda mais presente quando comecei a escrever sobre mim mesma e sobre Texaco. Era como que petrificar nacos de minha carne. Eu esvaziava minha memória em cadernos imóveis, sem transpor o frêmito da vida que se vive, e que, a cada instante, modifica o que aconteceu. Texaco morria em meus cadernos quando, na verdade, Texaco não estava concluído. E eu mesma ali morria, quando na verdade sentia que meu ser do momento (dedicado ao que eu ia dizer) ainda se elaborava (Chamoiseau, 1993: 286).

Nesse momento surge a voz do narrador para comentar essa sensação de morte através da escrita: “Conheço esse pavor. Édouard Glissant o enfrenta; sua obra funciona assim, com grande alegria” (Chamoiseau, 1993: 286). Glissant, segundo o narrador de *Texaco*, enfrenta o pavor da morte que espreita a escrita irrigando-a de vida, permitindo-a acompanhar um traçado circular que se reinventa “pela palavra e pelos silêncios”, como lemos na epígrafe deste texto. Pois “é preciso lutar contra a escrita: ela transforma em indecência o indizível da palavra” (Chamoiseau, 1993: 181). Se a história se alimenta e se constrói através da palavra escrita, sob o risco de recair na “indecência”, as *histórias*, as narrativas dessa “literatura memória” dialogam com os silêncios, com as descontinuidades e desvios que marcam a oralidade, para irrigar de vida e colocar em movimento a ecologia de relações múltiplas.

Como signo de memória e interlocutor cosmológico dessa história viva, figuram, nos dois romances, o Santero ou Mentô, “feiticeiros” cujo saber se funda em outras órbitas epistemológicas e cuja relação com a terra e a natureza é quase vital. Articulando saberes ancestrais, leituras do mundo natural humano e inumano, e traçando prognósticos, os Mentôs ou Santeros de *Corações migrantes* e *Texaco* exercem papel fundamental nas tomadas de decisão das personagens, na estabilidade ou ruína dos bekês, na previsão de ciclones e tempestades. No entanto, as cidades e o tipo de dominação “globalizada” que vem com elas comprometem seu espaço e aquilo que significam:

Os Mentôs sempre haviam mobilizado nosso imaginário mosaico. Haviam-lhe imprimido uma convergência – uma coerência. Na dispersão das cren-

ças caraíbas, africanas, europeias, chinesas, indianas (...), ataram fibras que deram boa corda. Diante do sonho de Cidade, os negros fugidos se haviam transformado em vadios, os contadores de história se haviam calado, um a um; eles, os Mentôs, souberam manter um resto de presença (...). Mas a Cidade – pelo feitiço manifestado por outro imaginário, pela irrupção uniformizante do mundo em imagens invencíveis – sacudiu-os como pequenas ondas e consumiu-os até o fim. O desaparecimento de nossos Mentôs revelava (...) a dominação de nosso espírito segundo formas novas e desconhecidas de resistências tradicionais. Os povos não eram mais ameaçados pela bota, pela espada, pelo fuzil (...), mas pela erosão das diferenças entre seus gênios, seus gostos, suas emoções... – seus imaginários (Chamoiseau, 1993: 342).

E o imaginário é justamente aquilo que possibilita a infinita elaboração da diferença. É nesse sentido que se reclama, atualmente, a necessidade de descolonizar o imaginário (Nandy, 2015). E é nesse sentido que essas literaturas se prestam ao diálogo com contextos mais imediatos, atestando a insuficiência das narrativas históricas para a significação cultural e identitária de certas culturas.

O tempo e o fio narrativo da história e das memórias da cidade não são lineares ou progressivos, mas um delicado e sofisticado ecossistema no qual encontra-se a diferença, convergem as relações e formam-se as identidades. Essa ecologia seria a matéria da Poética da Relação. Sem supressão da diferença sob o signo conciliador de uma alteridade constituinte do universal, mas de um “sistema-caos” que comporta a alteridade como diferença. Por muito tempo, acusa Glissant (2010), o discurso do “Mesmo” e do “Outro” alimentou-se da “carne do mundo” sob a égide do universal. Como se essa alteridade conciliadora fosse observada desde os supostos “olhos de Deus”, fora da geografia, como diz Ramón Grosfoguel (2009), ou no falacioso “ponto zero” sobre o que discorre Santiago de Castro-Gomez (2004). “Há um equilíbrio precário entre conhecimento de si e prática do outro”, adverte Glissant, que requer, ao mesmo tempo, “renunciar às intolerâncias” sem “sucumbir aos consentimentos” (Glissant, 2011: 143).

As reflexões sobre a multiplicidade histórica permeiam o romance de Chamoiseau, que convoca a memória para reclamar uma narrativa mais próxima do território.

Porque o tempo histórico foi estabilizado no nada, o escritor deve contribuir para reestabelecer sua cronologia atormentada, isto é, revelar a vivacidade fecunda de uma dialética reiniciada entre natureza e cultura antilhanas. Porque a memória histórica foi rasurada com demasiada frequência, o escritor antilhano deve “vasculhar” essa memória a partir de vestígios por vezes latentes, que ele detectou no real (Chamoiseau, 1993: 341).

Assim se explicita, então, o propósito dessa literatura-memória. E a partir desses romances, *Texaco* e *Corações migrantes*, é possível não somente ilustrar a limitação de uma epistemologia etnocêntrica para a compreensão de culturas que extrapolam sua província, como também vislumbrar outras formas de ser, saber, e cosmogônicas que incitam a necessidade de imaginar as diferenças e as identidades. Ao pensar uma Poética da Relação, Glissant nos convida a abrir mão de concepções ontológicas de identidades – individuais ou coletivas – para assumi-las no contato das diferenças, não no gesto de “padronização perturbadora dos afetos dos povos” (Glissant, 2011: 128), mas em sua necessária e vital Relação. Nesse sentido, somos convidados a pensar nas identidades como algo impermanente e móvel, formado na relação e em combinações que convergem em determinado tempo e espaço.

Referências bibliográficas

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración em la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CONDÉ, Maryse. *Corações migrantes*. Trad. Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

GLISSANT, Édouard. *El Discurso Antillano*. La Habana: Casa de las Américas, 2010.

_____. *Poética da Relação*. Trad. Manuela Mendonça. Porto: Porto Editora, 2011.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SOUSA SANTOS, B.; MENEZES, M. P. (orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (org.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 201-246.

MIGNOLO, Walter. Colonialidad: la cara oculta de la modernidad. In: _____. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

NANDY, Ashis. *A imaginação emancipatória: desafios do século XXI*. Trad. Joannes de Knegt. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

OSPINA, William. Lo originario de América. In: _____. *Mestizaje e interculturalismo*. Santa Cruz de la Sierra: Observatorio Político Nacional, 2009.

PIZARRO, Ana. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Niterói: EdUFF, 2006.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)de el in-surgir, re-existir y re-vivir. In: MELGAREJO, Patricia (org.). *Educación intercultural en América Latina: memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*. México: Plaza y Valdés, 2009.

PARTE II

A FORMAÇÃO E AS MUTAÇÕES DO ROMANCE MODERNO

Thomas Mann, leitor de Lukács: o problema da tragédia em *Morte em Veneza*

Pedro Spinola Pereira Caldas

Este texto é um estudo preparatório para um trabalho mais amplo, no qual comparo *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, com *O anjo azul* (1905), de Heinrich Mann, e o que me fez decidir escrever um texto somente para *Morte em Veneza* foi uma dificuldade encontrada durante a pesquisa, que eu poderia formular da seguinte maneira: haverá uma relação entre a definição de Georg Lukács para o trágico, tal como expressa em *A alma e as formas* (1911), e a classificação de *Morte em Veneza* como tragédia?

Para desenvolver o problema, para o qual não prometo solução, farei o seguinte: em um primeiro momento, irei descrever como ele surgiu; em um segundo momento, tentarei elaborá-lo; por fim, farei uma proposta de interpretação.

A estrutura formal de *Morte em Veneza* já foi classificada por estudiosos como sendo típica de uma “tragédia” (Kurzke, 1997: 121-122; Diersen, 1965: 113), e eu poderia me contentar com os estudos especializados, mas há um trecho de *Morte em Veneza* no qual percebi um detalhe que passou a me incomodar: a caracterização de Gustav von Aschenbach, protagonista do romance, como “herói da fraqueza”. Se meu incômodo tem valor heurístico, eu não sei; se meu espanto é filosófico, muito menos. Mas ele me incomodou. O trecho é longo e a leitura dele requer alguma paciência:

Para que uma obra intelectual de algum valor consiga produzir de imediato efeitos amplos e profundos, carece de existir uma afinidade secreta, e mesmo uma harmonia íntima, entre o destino individual de seu criador e o destino

coletivo de seus contemporâneos (...) a disciplina (*Haltung*) conservada face ao destino, a graça jamais abalada pelo sofrimento não é apenas passiva; nelas se patenteia um ato positivo, um triunfo genuíno, e a figura de Sebastião é o símbolo mais formoso, se não de toda arte, ao menos da arte a que nos referimos (...) Quem olhasse de perto (...) perceberia o elegante domínio de si que escondia dos olhos dos espectadores até o último momento a decadência biológica, o fato de estar intimamente solapado (...) Quem examinasse (...) chegaria a duvidar que pudesse haver heroísmo que não fosse o da fraqueza. Mas que heróis condiriam melhor com a nossa época do que, precisamente, os débeis? Gustav Aschenbach era o bardo de todos aqueles que labutam à beira do colapso, dos sobrecarregados, dos triturados, pelos que se mantêm de pé à custa de um esforço supremo, dos moralistas da proeza (*Leistung*), que, não obstante o físico franzino e a escassez de recursos, conseguem, pelo menos temporariamente, criar a impressão de grandeza graças à força mística da vontade. (...) Deles há muitos. São os heróis da nossa época (Mann, 2015: 19-20).

Aqui apareceu a minha pergunta inicial: o que é um herói da fraqueza? Não creio ter tempo para desenvolver perguntas como: “Teria a obra de Thomas Mann as propriedades objetivas e típicas de uma tragédia?” Uma tal indagação me obrigaria a entrar por um caminho longo demais e para o qual não disponho de tempo, pois exigiria refletir sobre a historicidade e universalidade da tragédia, o quanto há de clássico ou moderno nela, ou se ainda seria possível falar do trágico no início do século XX. Nada tenho contra essas perguntas, mas creio que o próprio texto de Thomas Mann nos oferece uma outra possibilidade de análise, e essa possibilidade está contida no trecho acima. A arte de Aschenbach, que não corresponde necessariamente à concepção de arte de Thomas Mann, é vista por seus contemporâneos – digamos, pelo coro trágico – e pelo próprio Aschenbach como trágica, ou seja: *Aschenbach já se vê como protagonista de uma história trágica*. E a afinidade entre o artista e seus contemporâneos, embora secreta, é a do heroísmo da fraqueza. Aschenbach é apresentado ao leitor dentro do foco dado por ele mesmo e pelos seus contemporâneos, ou seja, como símbolo de uma época. E o que é expressado nesse símbolo? O heroísmo da fraqueza, “o moralismo da proeza”, da *Leistung*, palavra em alemão que, dependendo do contexto semântico, significa desempenho, produtividade, efeti-

vidade, sucesso, realização. Mas a questão permanece e se desenvolve um pouco: como entender o “heroísmo da fraqueza” quando o herói sabe sê-lo e é reconhecido enquanto tal?

Bom, esta foi a passagem que me pareceu enigmática. E minha tentativa será a de pensar a pergunta a partir da seguinte passagem do ensaio de Lukács sobre Theodor Storm, em *A alma e as formas*:

Algo se torna trágico apenas quando é reconhecido como insuperável. Uma tragédia que faça jus ao seu sentido profundo e verdadeiro só pode existir quando aqueles que protagonizam o combate inconciliável provêm do mesmo solo e apresentam semelhanças profundas. Trágico é quando não há mais sentido em distinguir entre o doce e o amargo, a saúde e a doença, o perigo e a salvação, a morte e a vida, quando o que destrói a vida se torna algo tão inevitável quanto o que é indiscutivelmente bom e útil. A vida de Storm é saudável e não problemática; mantendo-se seguro, sempre evitou qualquer possibilidade de tragédia. Para ele, o trágico era como uma doença contra a qual é possível e necessário se precaver (...) (Lukács, 2015: 104).

Portanto, pergunto: podemos entender o heroísmo da fraqueza a partir da definição acima do trágico?

Antes de passar ao desenvolvimento da pergunta, gostaria de dizer como cheguei a Lukács. Foi por dois caminhos: uma vez interessado em saber sobre como *Morte em Veneza* poderia ser uma tragédia, consultei o manual indispensável de Hermann Kurzke, no qual podemos todos conhecer grande parte da história da recepção da obra de Thomas Mann e o debate sobre a interpretação dela. Mais uma vez, Kurzke não me decepcionou quando descobri, através de seu levantamento, que, em seus estudos preparatórios para a composição de *Morte em Veneza*, Thomas Mann leu dois diálogos de Platão: *O Banquete* e *Fedro* (Kurzke, 1997: 124). E isto porque fora induzido pela leitura de *A alma e as formas*, em que Lukács classifica Platão como “(...) o maior ensaísta que já viveu e escreveu” (Lukács, 2015: 47). Nestas leituras mais recentes de *Morte em Veneza*, como sempre me chamaram especialmente a atenção as passagens nas quais Thomas Mann explicitamente se refere aos diálogos platônicos, decidi investigar mais e enfrentar a leitura de *A alma e as formas*. E lendo o livro, encontrei a pas-

sagem acima sobre o trágico. Suspeitei que poderia haver alguma conexão entre as duas passagens.

O outro caminho foi através de uma referência explícita que Thomas Mann faz a *A alma e as formas* em seu ensaio *Considerações de um apolítico*, de 1918. Para Thomas Mann, Lukács chamara sua atenção quando se refere ao trabalho do artista burguês como semelhante ao do artesão:

Há um livro belo e profundo do jovem ensaísta húngaro, um livro chamado *A alma e as formas*, no qual se encontra um estudo sobre Theodor Storm, que é (...) uma investigação sobre a relação entre “o caráter burguês” (*Bürgerlichkeit*) e *l'art pour l'art*, uma investigação que, quando a li há alguns anos, me pareceu a mais primorosa que já tenha sido feita sobre este aparente paradoxo (...) Lukács diferencia (...), sobretudo, aquela postura burguesa mascarada, estranha, violenta e estético-orgiástica, cujo exemplo mais famoso é Flaubert e cuja essência consiste na negação aniquiladora da vida em prol da obra de arte, e aquela outra forma burguesa de fazer arte (...) na qual a condução burguesa da vida, baseada em uma profissão burguesa, se enlaça com a luta dura do trabalho artístico mais árduo, e cuja essência é a mesma da “competência [*Leistung*] do artesão” (Mann, 2013: 113).

Portanto, eis o que tinha em mãos: uma possível variação da definição de tragédia em *Morte em Veneza*, e uma provável relação dessa definição variante com o conceito de trágico de Lukács e a maneira como Thomas Mann entendeu – não importa aqui se corretamente ou não – a definição de Lukács sobre a natureza do artista burguês, aquela cuja essência se encontra na “(...) luta dura do trabalho artístico mais árduo”. Não tinha outra saída a não ser tentar analisar a novela, até mesmo porque a bibliografia especializada mais acessível sobre a relação entre Thomas Mann e Lukács também não me ajudou muito, e autores como T. J. Reed e Judith Marcus-Tar, embora muito competentes (Marcus-Tar, 1982: 34; Reed, 2002: 164-171), em momento algum mencionam como a compreensão do trágico de Lukács pode ser compatível com o que lemos em *Morte em Veneza*. Como o tema me interessou só recentemente, e dada a dificuldade de acesso a um volume considerável de literatura secundária, não tive como fazer um levantamento bibliográfico exaustivo capaz de me indicar outros autores que eventualmente tenham se incomodado com o mesmo problema.

Feitas as ressalvas de praxe, passo à tentativa de desenvolver a questão: em primeiro lugar, é importante destacar que *Morte em Veneza* é uma novela. E só consegui analisar *Morte em Veneza* como tal porque encontrei em *A alma e as formas* a seguinte definição:

A essência da novela como forma consiste em que uma vida humana seja expressa mediante a força infinitamente sensível de uma hora do destino. (...) o romance abarca a totalidade da vida, inclusive em termos de conteúdo, pois situa o homem e seu destino na plena riqueza de um mundo inteiro, ao passo que a novela o faz apenas formalmente, configurando episódios da vida com tamanha força sensível que, frente a sua universalidade, todas as demais partes da vida se tornam supérfluas (Lukács, 2015: 122).

Essa passagem é muito importante, pois, ao menos na definição de Lukács, a novela aparece articulada a partir de um termo também decisivo para o trágico: destino. Mais ainda: a relação entre o episódico e seu valor universal. Traduzindo para um conceito com o qual um professor de teoria da história provavelmente se sentiria mais confortável: contingência. A leitura de *Morte em Veneza* como tragédia precisará, a meu ver, articular a maneira como é feita a experiência do episódico *a partir da perspectiva de Gustav von Aschenbach*. A passagem da novela em que isso se sente com muita intensidade é justamente o momento em que Aschenbach vê Tazio pela primeira vez, no salão de jantar do hotel:

Descortinava-se um horizonte amplo, que tolerantemente abrangia grande diversidade. Abafados, mesclavam-se os sons de todos os idiomas importantes (...) Viam-se as fisionomias oblongas e secas de americanos, a numerosa família russa, senhoras inglesas, crianças alemãs com babás francesas. Aparentemente predominava o elemento eslavo. Bem na vizinhança falava-se polonês.

Era um grupo de adolescentes e adultos, sob a proteção de uma governanta ou dama de companhia (...): três mocinhas, de quinze a dezessete anos, segundo parecia, e um garoto de cabeleira comprida, a aparentar uns catorze anos. Com alguma surpresa Aschenbach constatou a perfeita beleza desse rapazinho. O rosto pálido, fino, fechado, os cabelos ondulados cor de mel que o emolduravam, a boca meiga, o nariz reto, a expressão de suave e divina dignidade – tudo isso lembrava esculturas gregas dos melhores tempos e, ao lado da pureza ideal das formas, tinha um encanto tão raro, tão pessoal que o

observador julgava jamais ter visto, nem na natureza, nem nas artes plásticas, alguma obra igualmente perfeita (Mann, 2015: 34).

Essa passagem ocorre pouco após a chegada de Aschenbach ao hotel em Veneza e, portanto, ela esclarece como Aschenbach tenta se posicionar no mundo, como ele tenta se localizar. Nesse sentido, eu me pergunto se não teríamos aqui mais do que uma descrição neutra do narrador, mas um fluxo do olhar de Gustav von Aschenbach: não um olhar passivo, que se limita a registrar as circunstâncias, mas um olhar capaz de editar, recortar, lapidar. O horizonte, de amplo, se delimita aos poucos: uma confusão babilônica dá lugar a nacionalidades circunscritas (americanos, russos, ingleses, alemães, franceses); da mistura de línguas, destaca-se o eslavo; do eslavo, o polonês. Do polonês, uma família. A composição da família é minuciosamente descrita. Chega-se, por fim, ao “rapazinho” cuja beleza parece perfeita a Aschenbach, e o leitor pode acompanhar a admiração fantasiosa do escritor por algumas linhas, a ponto da mistura inicial terminar em uma forma ideal, como se uma pedra tivesse sido laboriosamente lapidada.

É partindo daqui que *Morte em Veneza* ganha seu dinamismo: do contrário, por que contar a história de um escritor sobrecarregado, que, em um passeio pelas ruas de Munique, decide viajar após esbarrar com um homem de aparência incômoda? Porém, ao ver Tadzio, ele se enamora obsessivamente pela beleza do jovem, e decide não sair de Veneza até que a família polonesa também se vá. Mas como Veneza é tomada pela peste e Tadzio permanece na cidade, Aschenbach acaba sendo aparentemente vitimado pela doença. Uma história objetivamente simples, e teria que sê-lo, pois o episódio não puxa consigo uma teia de fatos, mas, por si só, demonstra força e dinamismo. E o mais relevante, a meu ver, é o seguinte: Aschenbach, na passagem acima, está gozando de suas primeiras horas de relaxamento e descanso, mas, ao moldar o “horizonte amplo” em uma forma ideal de beleza, continuava sendo o escritor burguês. Lukács, mais uma vez, é preciso aqui:

Para o verdadeiro burguês, a profissão não é uma ocupação, mas uma forma de vida, determinando, qualquer que seja o seu conteúdo, por assim dizer, o tempo e o ritmo da vida, seu formato e seu estilo. (...)

A profissão burguesa como forma de vida significa, acima de tudo, o primado da ética na vida: a vida dominada pela repetição regular, sistemática, pela rotina do cumprimento do dever, por aquilo que tem de ser feito sem consideração ao prazer ou desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre o estado da alma (Lukács, 2015: 101).

Se Aschenbach tinha um “estado da alma” na sala de jantar do hotel, este era o de relaxamento. Mas ele não resiste e passa a tentar dar contornos e forma ao ambiente: exerce o “domínio da ordem”. Ele é estruturalmente um burguês. A passagem de Lukács é importantíssima, porque, de alguma maneira, ela reflete a de Thomas Mann retirada das *Considerações de um apolítico*: a da luta árdua e a da competência do artesão. O olhar de Aschenbach no salão de jantar não seria o de um artesão? Se, por um lado, esse detalhe ativa o dinamismo de tragédia, aponta para algo mais estrutural, identificável em toda a história, isto é, até antes da chegada de Aschenbach em Veneza: o conflito entre “o domínio da ordem” e o “estado da alma”. Ou, para ser mais preciso: como Aschenbach tenta racionalizá-lo.

A novela começa em movimento, ainda que em um andamento leve: “Gustav Aschenbach – ou von Aschenbach, como figurava em seu nome nos registros oficiais desde o dia em que fez cinquenta anos – acabava de dar um longo passeio” (Mann, 2015: 11). Esse passeio é dado pela necessidade de repor as forças gastas nas horas de trabalho matutino. Todavia, o ar livre lhe dá algo mais do que uma providencial recuperação de energia, e acaba propiciando um encontro absolutamente ocasional com um homem cuja aparência o incomoda. Esse encontro totalmente contingente e fortuito lhe desperta a consciência de partir, de viajar, de sair de Munique. Faça agora um recorte conveniente de trechos:

É, contudo, possível que sua imaginação tenha sido influenciada pelo aspecto peregrino do estranho ou que tenha entrado em jogo qualquer outra interferência física ou psíquica. Fosse como fosse, Aschenbach deu-se conta, com surpresa total, de uma singular expressão de seu íntimo, de uma espécie de inquietação nômade, de uma saudade juvenil, ardente, de terras longínquas (...) Era o desejo de viajar, nada mais, mas que o apossava com a força de um acesso, intensificando-se às raias de uma paixão e mesmo de uma alucinação. (...) Era o afã de distanciar-se da obra, do lugar cotidiano de um serviço rígido, frio,

fanático. É bem verdade que Aschenbach gostava daquele serviço (...) Mas parecia-lhe de bom alvitre não se impor excessiva coerção (Mann, 2015: 12-15).

Aschenbach se encontra dividido entre duas forças; a do seu trabalho, do qual gosta, e uma outra, “uma espécie de inquietação nômade”, rapidamente racionalizada como se fosse uma medida higiênica: “Parecia-lhe de bom alvitre não se impor excessiva coerção.” Conscientemente, Aschenbach reconhece, aquiesce e, ao aquiescer, se identifica com uma elaboração que passa a ter um caráter normativo: uma lei. Poderíamos dizer: uma lei natural. Como afirmou Peter Szondi, essa identificação com a natureza é essencial para a realização do evento trágico, que, pelo menos na concepção de Schelling, parte da “indiferença entre liberdade e necessidade” (Szondi, 2004: 32), e, assim, Aschenbach continua a desempenhar o papel de herói trágico. Mas quero apontar para algo fundamental, bem observado por uma estudiosa de Thomas Mann, Inge Diersen, que mostra como Aschenbach tenta domar a natureza, como se ela pudesse ser controlada e gerida (cf. Diersen, 1965: 100-101). A melhor demonstração é a escolha – portanto, um ato consciente – pelo destino turístico de Aschenbach. Vejam bem: Lukács fala em destino, em conotação, digamos, que poderíamos bem classificar como metafísica. Aschenbach a reduz ao destino que usamos até hoje como “destino da viagem”, a sua conotação turística, regeneradora e repousante. Aschenbach nem sequer cogita, por exemplo, sair da Europa, descartando uma paisagem que lhe parecesse mais hostil e indomável (cf. Mann, 2015: 15). Mas não devemos nos deixar levar totalmente por esse sentido quase paródico, e talvez seja o caso de pensarmos no reconhecimento de Aschenbach de uma lei, de uma lei da qual ele está totalmente consciente (a do cansaço).

Chego, portanto, a uma primeira caracterização possível do herói da fraqueza como alguém capaz de impor o domínio da ordem sobre o estado da alma: é o sobrecarregado, aquele que trabalha no limite de suas forças, e, até aqui, não sai da letra do texto de Thomas Mann. Mas é possível começar a ver camadas subterrâneas: Aschenbach é alguém que vê na matéria bruta da arte algo ainda tão informe quanto resistente, e tem, sobretudo, a consciência do por-fazer, criada por uma constante insatisfação consigo mesmo.

O resistente precisa se tornar existente, e, assim, a dimensão do criador é o futuro: Aschenbach é um personagem que acorda às cinco da manhã, toma um jato de ducha fria e se põe a trabalhar (Mann, 2015: 15). E, neste sentido, Aschenbach é o artesão alçado à condição de ideal de artista burguês por Thomas Mann nas *Considerações de um apolítico*.

Todavia, tudo isso ocorre antes do encontro com Tadzio. No caminho para Veneza, Aschenbach esbarra com outras figuras ameaçadoras – como o velho embriagado na embarcação que o conduz até a Itália e o gondoleiro que o deixa no hotel –, totalmente contrastantes com a figura ideal do “rapazinho”. Mas, assim que o vê, na forma como o vê (em passagem já citada), começa o fascínio e o encantamento do escritor quase velho por um rapaz de catorze anos. Porém, ao mesmo tempo em que Aschenbach se deixa fascinar, ele começa a sentir algo de errado, muito pesado, com a atmosfera de Veneza, e como essa começava a lhe fazer mal. Para encurtar, ele decide ir embora e, então, buscar outro destino para repousar. Aschenbach fica novamente dividido entre o “estado da alma” e o “domínio da ordem”, e disto o narrador não deixa claro se ele tem consciência:

A atmosfera da cidade, esse cheiro levemente pútrido de mar e pântano, esse olor que tão insistentemente lhe impusera a fuga – nesse momento, Aschenbach o respirava a tragos profundos, mesclados de carinho e mágoa. Como era possível que ele ignorasse e não levasse em conta a que ponto a sua alma se agarrara a tudo isso? O que na madrugada desse mesmo dia fora meio remorso e inaudível dúvida sobre o acerto da sua resolução transformava-se em pesar, em genuína agonia (...) (Mann, 2015: 46).

É uma passagem importante. Há aqui uma divisão entre uma decisão racional – deixar Veneza para preservar a sua saúde, respeitando a primeira lei natural – e outra, uma lei do desejo. Ele tenta se fundir com o ambiente, com o potencialmente ameaçador, “respirando a tragos profundos”, como se tentasse, como fizera quando tomou consciência de seu cansaço, integrar o elemento externo em si. Mas estava arrependido, e viria a ser salvo por um simples acidente, por pura contingência novelesca: o extravio da bagagem. Ao chegar à estação rodoviária, é informado de que suas malas haviam sido despachadas para a cidade de Como. Isto é central aqui: a

experiência da contingência, tão bem caracterizada por Lukács quando ele faz a distinção entre novela e romance, será de novo elaborada conscientemente por Aschenbach como um enfrentamento de uma resistência oferecida pelo mundo externo com sua autonomia, expressa mediante o imprevisível e o caprichoso. Uma vez sem seus pertences, Aschenbach novamente aproveita a oportunidade, aproveita a contingência para entrar em acordo consigo mesmo: mais uma vez, não lhe escapa a maestria de assimilar, de integrar um episódio dentro de sua consciência. Ele decide retornar ao hotel, do qual só sairá (ele assim racionaliza) até ter suas malas consigo. Na verdade, é o ensejo para ele passar a experimentar uma sensação nova. O homem burguês deixava-se abandonar por sua estadia em Veneza:

Já se sentia encantado pelo ritmo agradável de tal existência. Rapidamente o fascinara a suntuosa e cômoda moleza desse modo de viver. (...) Quando e onde quer se tratasse de folgar, de repousar, de levar uma vida ociosa, o enjoo e a inquietude faziam logo – sobretudo nos tempos da sua mocidade – com que ele ansiasse por voltar à sublime labuta, ao sagrado e prosaico serviço de todos os dias. Cinicamente esse lugar enfeitiçava-o, enfraquecendo sua energia e tornando-o feliz (Mann, 2015: 51).

Ele não deixa de ser burguês na medida em que mantém o estilo caracterizado por Lukács. Não importa se está trabalhando ou está de férias, sem fazer nada, mas sim importa que ainda é capaz de integrar algo acidental em um todo maior dotado de sentido. Desta vez, não é o cansaço físico, mas a ação totalmente desastrosa de um terceiro. A lei natural – do cansaço físico – cede vez a uma lei puramente contingente, uma lei, diríamos, de caráter *histórico*. De alguma maneira, torna a prevalecer o domínio da ordem sobre o estado da alma. Todavia, uma mudança em relação ao início da novela é notória: o personagem antes direcionado para o futuro, alguém que se definia pelo *por-fazer*, passa a se sentir como alguém pleno no instante em que se encontra, pois passa a se sentir à vontade no presente. Aschenbach está feliz.

Porém – e aqui começa a derrocada do nosso herói –, se o que torna Aschenbach feliz é a concordância consigo mesmo e com sua circunstância,

essa felicidade é possível somente pela mediação da imagem de Tadzio. Ele é a projeção de Aschenbach, e o fato de os dois personagens não terem qualquer contato tira do jovem de catorze anos qualquer alteridade *material*, a *resistência* a ser enfrentada por todo artesão. Afinal, como Aschenbach o vê?

Quanta disciplina (*Zucht*), quanta precisão de pensamento não se expressavam na perfeição juvenil deste corpo delgado! Mas a vontade austera, puríssima, que, na sua ação obscura, conseguira trazer à luz tal plástica divina – não era ela conhecida e familiar ao artista? (...) estátua e espelho! (...) Aschenbach pensava compreender nesse olhar a própria beleza, a forma como *ideia divina* (...) (Mann, 2015: 53, grifo meu).

Aschenbach *se reconhece* em Tadzio, reconhece a disciplina abandonada em Munique, mas o reencontro com a disciplina é construído pela imaginação de Aschenbach, e não mais, como fora no início, pela resistência que as palavras poderiam lhe oferecer. Assim, em vez de se direcionar para o futuro, Aschenbach se justifica a partir de constantes referências a Platão, especialmente ao *Fedro*, que não podem ser vistas como uma maneira dissimulada de ilustração conceitual, mas como uma ação da consciência de um personagem, que *precisou projetar* uma imagem divina para tornar a criar, como se Tadzio fosse uma “exigência religiosa”, para usar a expressão de Szondi em sua análise do trágico em Hölderlin (Szondi, 2004: 36).

A remissão ao passado grego, a uma lei religiosa e mítica escrita na imagem divina – ou, melhor dizendo, divinizada –, no corpo de Tadzio, fica evidente quando Aschenbach tenta fazer jus ao espelho. Porém, o que se reflete em Tadzio não é somente o modo disciplinado de trabalhar, mas a forma perfeita esperada como resultado desse trabalho. Aschenbach decide rejuvenescer sua aparência, escondendo os fios grisalhos e passando uma maquiagem que lhe devolvesse a energia esgotada em anos de trabalho diário. Quem viu o filme de Luchino Visconti sabe que esse rejuvenescimento nos dá um certo compadecimento pelo grotesco. O passado, mítico e rejuvenescido, passa a ser o novo direcionamento de Aschenbach.

Gostaria agora de concluir: mais uma vez, Aschenbach é movido pela necessidade inerente a toda lei. No início da novela, ele fora exigido pela

natureza que se apresentava sob a forma do cansaço; após o encontro contingencial e, portanto, de caráter *histórico*, com Tadzio, ele se move por outra necessidade, mas, agora, uma lei *divina e mítica* que aparece no corpo de Tadzio, ou, para ser mais preciso, como o corpo de Tadzio. Todavia, e isto é importante, Aschenbach, ao obedecer a lei *divina*, acaba por sucumbir perante um retorno da *natureza*, isto é, morre infectado pelo ar pestilento de Veneza.

Farei agora as minhas propostas: o que temos, portanto, aqui, de trágico? Relembrando a passagem de Lukács, citada no início, vimos que o trágico se manifesta quando não há mais discernir entre elementos que habitualmente se mostram como excludentes e polarizados, e, por isso, a ideia de superação do conflito perde o sentido. Mas quais elementos eram excludentes para Aschenbach? Poderia apontar: a ordem e o caos; sim, sem dúvida. Mas iria ainda além: representar-se como herói implica ter controle de seu destino, não exatamente para escapar de seu fado, mas para escapar da experiência da ausência de sentido. Portanto, o conflito insuperável estaria entre a atividade de dar sentido e a sua experiência, entre representação e realidade. *Morte em Veneza* é uma novela trágica na medida em que a realidade de Aschenbach, isto é, aquilo que ocorre sem que ele tenha consciência, consiste nas mudanças pelas quais atravessa em função de seu direcionamento temporal; começa orientado para o futuro, depois está pleno no presente e termina debruçado no passado. A imagem de si de Aschenbach, por outro lado, é heroica. No início da novela ele se representa como alguém que se sacrifica e como tal é reconhecido por seus contemporâneos. Ele não perderá essa imagem heroica de si mesmo, isto é, de alguém que sempre consegue construir sentidos integrais a partir de experiências aleatórias, voluntariamente se reconhecendo em uma lei: a da natureza (expressa no cansaço sentido no início da novela), a da história (dando sentido à contingência, como o extravio de uma bagagem, e, a partir disso, sentindo-se feliz) e, por fim, a da religião (na medida em que reconhece em Tadzio uma ideia divina apresentada aos sentidos). Seria um exagero dialético afirmar que a lei natural retorna sob a forma da peste que acaba por matar Aschenbach?

A capacidade de constantemente dar sentido ao contingente, isto é, a capacidade do artesão em fazer frente à matéria bruta, ao que resiste à construção de sentido, ou seja, à construção de formas, encontrará seu limite na medida em que Tadzio jamais é tocado, e, mais ainda, na medida em que ambos jamais se falam, e Aschenbach se deixa entregar totalmente a sua atividade projetiva. Ao escapar de toda e qualquer forma de resistência possível, Aschenbach morre. E a morte pelo ar de Veneza, que, em determinado momento ele tenta inalar, como se tentasse também se apropriar dele, é sintomática. Assim como uma imagem, a atmosfera existe, mas não oferece resistência. Contra ela, qualquer esforço disciplinado (sobretudo o de dar sentido) é inteiramente inútil. Contra a atmosfera e contra uma imagem, todo esforço revelará *fraqueza*. Só pode ser inalado.

Referências bibliográficas

DIERSEN, Inge. *Untersuchungen zu Thomas Mann*. Berlim: Rutten & Loenig, 1965.

KURZKE, Hermann. *Thomas Mann: Epoche – Werke – Wirkung*. Munique: C. H. Beck, 1997.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. Trad. Jesus Ranieri. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Org. Hermann Kurzke. Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 13.1. Frankfurt am Main: Fischer, 2013.

_____. *A Morte em Veneza/Tonio Kröger*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

MARCUS-TAR, Judith. *Thomas Mann und Georg Lukács: Beziehung, Einfluss and “Repräsentative Gegensätzlichkeit”*. Colônia/Viena: Böhlau, 1982.

REED, Terence James. *Thomas Mann: The Uses of Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

O romance desmarginado: a função do fim e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante

Luiza Larangeira da Silva Mello

A conclusão de um romance é, para muitas pessoas, como a de um bom jantar, e o artista na ficção é visto como uma espécie de médico chato que proíbe prazeres supérfluos.

Henry James, *A arte da ficção*

Antes de tudo, eu gostaria de dizer que a decisão de discutir os quatro romances que formam a tetralogia napolitana da escritora italiana Elena Ferrante implica, para mim, um risco considerável, já que não sou especialista em literatura contemporânea nem em literatura italiana. Meu objeto mais comum de estudo têm sido os romances anglo-saxões da segunda metade do século XIX e da primeira do século XX. A decisão de correr esse risco surgiu, sobretudo, do desejo de refletir sobre a mistura de mal-estar e prazer que marcou minha experiência de leitura dos romances de Ferrante e da convicção de que um livro intitulado *Reinvenções da narrativa*, que pretende tratar das transformações históricas das formas narrativas, oferece um espaço privilegiado para o risco que constituem nossas próprias reinvenções como historiadores da literatura. Mas a decisão de falar sobre a série napolitana surgiu também como uma reação ao comentário de uma amiga – cujo gosto literário eu sempre considerei impecável –, que classificou os romances de Ferrante como uma espécie de “Harry Potter para adultos”.

Talvez a comparação com Harry Potter tenha me deixado “mordida” por sugerir que os romances de Ferrante se enquadrariam na categoria “literatura de entretenimento” e não na categoria “boa literatura”, ou seja, “arte” – e o su-

cesso mercadológico que obtiveram tanto os romances da escritora britânica J. K. Rowling quanto os de Ferrante só serviu para conferir mais peso a essa sugestão. Mas o comentário também me chamou a atenção, porque a comparação com Harry Potter parecia partir da ideia de que tanto os sete romances de Rowling quanto os quatro de Ferrante formam narrativas seriadas, que deixam os leitores ansiosos pelo próximo livro. Foi, entretanto, a diferença entre os tipos de narrativa seriada que eles constituem que mais atraiu meu interesse e me incitou a refletir sobre alguns aspectos formais da tetralogia napolitana, tais como a função que o “fim” e a “peripécia” desempenham na economia dos enredos e o modo como o tempo é figurado nos romances.

Embora os romances da série *Harry Potter*, se tomados em conjunto, componham uma unidade de ação mais ampla, cada um deles constitui uma unidade autônoma, com enredos marcados pela consonância entre início, meio e fim. Os romances de Ferrante, ao contrário, *somente* constituem uma unidade se considerados em conjunto. Cada romance termina em *cliffhanger*, ou seja, a narrativa é suspensa ao final de cada um dos três primeiros livros de modo a sugerir sua continuação no romance seguinte da série, deixando o leitor em suspenso.

O primeiro romance da série, publicado em português sob o título *A amiga genial*, começa pelo fim da trama, isto é, começa no momento em que a narradora, Elena Greco, que é também a “autora implícita”¹ do ro-

¹ Em seu livro *A retórica da ficção*, Wayne Booth argumenta que devemos entender a objetividade autoral como um aspecto da retórica da ficção, já que, “enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de si próprio, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (1980: 88). Por outro lado, essa versão implícita não aponta simplesmente para uma identidade perfeita entre o “autor real” ou o escritor do romance e “as várias versões oficiais de si próprio” (ibidem). Em outras palavras, o autor “ficcionaliza” a si mesmo no texto e a ficção do autor pode acontecer em mais de um grau. Pode acontecer de o escritor ficcionalizar um autor para seu romance cuja identidade é marcadamente distinta da sua própria, como o Brás Cubas de Machado de Assis, o Gordon Pym de Edgar Allan Poe e a Elena Greco de Elena Ferrante. Mas há também uma ficcionalização em segundo grau, ou seja, também Machado de Assis, Edgar Allan Poe e Elena Ferrante, cujos nomes aparecem nas capas dos livros indicando sua autoria, podem ser considerados autores implícitos ou ficções de autores. No caso de Ferrante, há ainda uma ficcionalização de terceiro grau, já que Elena Ferrante é um pseudônimo que garante o anonimato da autora (ou do autor) da tetralogia napolitana.

mance, decide contar a história de sua relação com a amiga de infância Lila, no momento em que esta desaparece sem deixar vestígios. Os quatro romances narram as histórias de vida das duas personagens, desde a infância e adolescência, vividas em um subúrbio pobre e violento de Nápoles, até o momento em que, já na velhice, Elena tenta dar forma e sentido a essas vidas. O final do último romance, intitulado *História da menina perdida*, retoma o episódio do misterioso desaparecimento de Lila, sem, entretanto, resolver o mistério de forma definitiva. O enredo permanece de certa forma inconcluso.

Trata-se, então, de romances sem fim que formam o arco de uma narrativa sem fim?

O fim

O fim é não apenas um elemento-chave na economia dos enredos literários em geral, como também os padrões históricos que ele assumiu constituíram um aspecto importante nas mudanças de paradigma das formas narrativas. Aristóteles, em sua *Poética*, diz que o drama trágico deve se organizar como uma unidade de ação, cuja verossimilhança depende da coerência interna do enredo e da consonância entre início, meio e fim. Na tragédia, o fim, ou desenlace, deve solucionar logicamente o problema colocado pela peripécia para que o enredo seja verossímil e ocorra a catarse dos sentimentos de compaixão e pavor. Nesse sentido, a forma narrativa da tragédia distingue-se da narrativa épica, que, como nos diz Thomas Mann, “não sabe começar diferentemente do que com o começo original de todas as coisas, e não gosta de terminar” (2014: 137). A poesia épica, para o pensamento mítico grego, é uma narrativa mágico-religiosa e, portanto, não se diferencia de sua própria realização: “Já de início, é uma realidade, uma realização, uma ação” (Detienne, 2013: 63). A epopeia não pode começar ou terminar, pois ela simplesmente *acontece* toda vez que o poeta a canta.

Por esse mesmo motivo o canto épico se difere não apenas do drama trágico clássico como também do romance, cuja forma, embora essencialmente mais plástica que a da tragédia, precisa tornar-se artificialmente

uma *totalidade* para que possa conferir algum sentido à vida. “A epopeia”, diz Lukács, “dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma; o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (2000: 60). O fim de um romance, em sua consonância com o início e o meio, é responsável por orientar essa construção formal de uma totalidade de sentido. A vida, justamente naquilo que ela é contrária à forma, não tem sentido em si mesma.

Para o crítico literário inglês Frank Kermode, na série de palestras publicadas sob o título *The Sense of an Ending*,² em que estabelece analogias entre as narrativas apocalípticas e as ficções literárias, o fim das narrativas é necessário para conferir sentido à vida de mulheres e homens que nascem e morrem “o mais no meio possível” – e que morrem, como perspicazmente observou o médico e filósofo grego Alcmeão, porque não são capazes de unir o princípio e o fim de suas vidas. Os enredos literários são, assim, um modo de humanizar o tempo cronológico. O exemplo mais simples desse tipo de humanização ou ficcionalização da sucessão cronológica mecânica é, segundo Kermode, a onomatopeia que nomeia o som do relógio de *tique-taque*. Através dela transformamos o tempo cronológico homogêneo, com seus momentos idênticos, em temporalidade heterogênea:

Claro que somos nós que fornecemos a diferença fictícia entre os dois sons; *tique* é a nossa palavra para um princípio físico, *taque* a nossa palavra para um fim. Dizemos que diferem. O que lhes permite serem diferentes é um tipo especial de meio. Podemos distinguir uma duração só quando ela é organizada. (...) O fato de chamarmos *taque* ao segundo dos sons relacionados é a evidência de que usamos ficções para permitir que o fim confira organização e forma à estrutura temporal. O intervalo entre os dois sons, entre o *tique* e o *taque*, está carregado agora com duração significativa. Pego no *tique-taque* do relógio como modelo daquilo a que chamamos trama, uma organização que humaniza o tempo ao dar-lhe forma; e o intervalo entre *tique* e *taque* representa o tempo desorganizado, puramente consecutivo, do gênero que precisamos humanizar (Kermode, 1997: 56).

² Utilizei, aqui, a versão portuguesa do livro de Kermode, cujo título é *A sensibilidade apocalíptica*. No entanto, optei por manter, no corpo do texto, o título original em inglês, que, creio, coloca no centro da discussão o papel do “fim” nos enredos literários.

A humanização ou ficcionalização do tempo do relógio responde à necessidade de infundir sentido à mera sucessão de eventos, transformando *chronos* em *kairos*. “Normalmente, associamos a ‘realidade’ com *chronos*”, argumenta Kermode, “e podemos considerar como pouco séria ou tola uma ficção que ignora totalmente essa associação” (1997: 60). Por outro lado, “qualquer romance, por muito ‘realista’ que seja, envolve um certo grau de alienação da realidade” (1997: 61). Em suma, “as nossas histórias devem reconhecer a sucessão, mas não devem ser meramente sucessivas” (1997: 68).

Em um enredo de tipo ingênuo, diz Kermode, as expectativas que formamos, ao longo da narrativa, em relação ao fim são quase literalmente cumpridas. Nos bons romances, cujo enredo é mais sofisticado, nossas expectativas em relação ao fim devem ser desmentidas e reconstruídas pela peripécia. A peripécia “é uma desconfirmação seguida por uma consonância” (1997: 34). Quanto mais a narrativa frustra nossas expectativas sobre seu fim, mais somos forçados a perceber a realidade da narrativa por um outro ângulo, um ângulo que nos parece desvelar uma configuração ainda mais real do mundo ficcional, pois intensifica nossa sensação de que a verdade, que estava todo o tempo oculta, foi finalmente desvelada. É por isso que, na linguagem cotidiana, quando dizemos que um romance ou um filme tem um fim previsível, estamos em geral dizendo que ele é ruim ou inverossímil.

Kermode nota, contudo, que a forma e a função do fim e da peripécia nas narrativas variam de acordo com o modo como nossas experiências do tempo se transformam historicamente. Nos últimos dois séculos, à medida que o horizonte de nossas expectativas se distanciou progressivamente de nossas experiências e daquelas de nossos antepassados, o fim das histórias que contamos e que mais apreciamos deixou de ser iminente para se tornar imanente. Essa mudança corresponde a uma experiência temporal marcada pela noção de crise e a um paradigma narrativo “em que damos mais relevância à desconfirmação sutil que à *peripateia* elaborada. E preocupamo-nos com o conflito entre o padrão determinista que qualquer trama sugere, e a liberdade que as pessoas, dentro dessa trama, têm para escolher e, portanto, alterar a sua estrutura, as ligações do princípio, meio e fim” (1997: 45).

À medida que avançamos na primeira metade do século XX, a imância do fim nas narrativas associa-se a uma experiência do tempo localizada no ponto de tensão em que se encontram o tempo exterior, da natureza, dos relógios ou da História, e o tempo interior da consciência (ou do inconsciente) dos sujeitos, como acontece de diferentes formas em romances de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann e Albert Camus. Em alguns casos, o sentido de fim parece dissolver-se junto com a experiência cronologizável de tempo, como acontece na obra de Alain Robbe-Grillet, a que Kermode dá especial atenção.

Nada de tão radical acontece na série napolitana de Ferrante, que segue de forma aparentemente bastante convencional a cronologia das vidas de Lila e Elena. Aliás, cada um dos quatro romances é dedicado a uma fase da vida das personagens, dispostas em ordem cronológica e nomeadas pela autora como “infância”, “adolescência”, “juventude”, “tempo intermédio”, “maturidade” e “velhice”. Além disso, não conseguimos localizar nem no interior de cada romance nem no grande arco do enredo formado por todos eles uma peripécia que se apresente como *a* peripécia fundamental, que de forma ousada frustrasse nossas expectativas e nos reencaminhe para um novo fim, antes impensado ou imprevisível. Todos os romances são povoados de peripécias que sutilmente desviam a direção da narrativa, mas esse desvio é logo alterado por uma nova peripécia.

No caso de *A amiga genial* e do segundo livro da série, intitulado *História do novo sobrenome*, os fins dos romances assumem eles próprios a forma de peripécia. No caso do terceiro romance, *História de quem foge e de quem fica*, a peripécia acontece algumas páginas antes do fim, que assume a forma de uma suave interrupção, sugerindo a continuação de uma nova etapa da narrativa no próximo romance. Já o fim do quarto e último romance, embora não ofereça uma solução para o mistério do desaparecimento de Lila, não deixa de cumprir seu papel de fechamento da narrativa, mesmo que não se trate de um desenlace no sentido aristotélico nem do fim conclusivo e determinante das narrativas que seguem o paradigma apocalíptico. Finalmente, se não considerarmos os romances individual-

mente, mas como partes da narrativa maior formada pela série completa, podemos associar o uso do *cliffhanger*, no fim dos três primeiros romances da série, com seu uso ao fim dos capítulos no interior de cada romance. Sob esses aspectos, a narrativa das vidas de Lila e Elena parece ser uma história bastante convencional.

No entanto, é inegável que a experiência de ler quatro romances, cada um com, em média, 450 páginas, é bem diferente da experiência de ler um único romance, mesmo que se trate de um romance muito longo. E isso por três motivos. Em primeiro lugar, a sensação de frustração e ansiedade que sentimos ao terminar de ler, por exemplo, *A amiga genial* é muito diferente da sensação de terminar qualquer um de seus capítulos, mesmo aqueles que interrompem a narrativa em um momento de grande tensão.

Em segundo lugar, a extensão da narrativa que engloba os quatro livros e seu caráter seriado geram um efeito ambivalente: à primeira vista, temos a sensação de que somos apresentados não à vida como unidade de ação literária, logicamente coerente, verossímil e consonante, a vida que esperamos encontrar figurada nos romances, mas à própria vida das personagens, a vida nua e crua, em seus momentos cheios de significado e em seus detalhes insignificantes, com fios soltos e plena de inverossimilhanças. Enfim, a vida sem artifícios, como ela é. No entanto, sabemos que estamos lendo romances e que, portanto, estamos sendo apresentados ao resultado do esforço literário de dar sentido – ou seja, forma – às vidas que nos são narradas. Sabemos que os fios soltos, as inverossimilhanças e dissonâncias são artifícios literários sofisticados para, subvertendo as normas do romance realista tradicional, intensificar o efeito de real da narrativa.

Finalmente, creio poder afirmar que o fim, na série napolitana de Ferrante, assume uma forma e uma função nada convencionais, e minha hipótese é que podemos compreendê-las melhor se tentarmos investigar como o tempo é figurado na narrativa dos romances. Para tanto, parece-me necessário, antes de tudo, examinarmos de que maneira as vidas das duas personagens centrais, Lila e Elena, que constituem os dois fios entrelaçados que formam o arco maior da narrativa, são modeladas nos romances e até

que ponto e de que modo cada uma delas se engaja em um processo de automodelagem.

Desmarginação e *self-fashioning*

Começamos, então, pelo fim. Lila desaparece sem deixar vestígios. A reação de Elena – vou chamá-la, a partir de agora, de Lenu, como faziam seus amigos e sua família –, a reação de Lenu, não é de desespero, mas de irritação. Mesmo sabendo que Lila vive em uma região bastante violenta da cidade de Nápoles, Lenu não parece se preocupar com a possibilidade da amiga ter sido sequestrada ou assassinada. Ao contrário, dá a entender que acredita que Lila tenha aprontado uma das suas e seja responsável, ela própria, por seu desaparecimento. Por outro lado, não atribui esse desaparecimento voluntário a um deslocamento geográfico – viagem, fuga, exílio –, mas a uma ação de autoapagamento, como se Lila tivesse o poder de se desmaterializar.

Essa possibilidade, aparentemente fantástica, é sugerida a Lenu pela lembrança das narrativas de Lila sobre sua experiência de “desmarginação”. “O termo não é meu”, diz a narradora de *A amiga genial*, “ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas”. Lila experimentara a desmarginação pela primeira vez ainda na infância, quando, em uma briga com o pai, ele a jogara pela janela e ela tivera “a absoluta certeza, justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua, transformando-a numa matéria lisa e macia”. Mas a experiência de desmarginação poderia ocorrer de forma mais sutil, na “sensação de transferir-se, por frações de segundos, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos”. Ou mais intensa, quando foi potencializada pelo terremoto que fez Nápoles tremer, em 1980, narrado no quarto romance da série.

À radical experiência de desmarginação de Lila, que toma uma forma física, corporal, corresponde a sensação mais difusa de Lenu de que sua

individualidade não lhe pertence, de que, para assumir uma *forma* intelectual e moral com margens bem definidas, ela precisa ser modelada pela amiga, ou modelar-se à sua imagem e semelhança. Não é fortuito que o fio condutor da automodelagem de Lenu seja o processo de tornar-se romancista. Escrever romances é uma maneira de conferir forma e sentido a si mesma, de conferir alguma estabilidade, unidade, coerência à sua identidade. Afinal, Lenu decide escrever a história de sua vida e da vida de Lila como reação à desmarginação voluntária da amiga, narrada no prólogo. Automodelagem³ e autoapagamento assumem, na série, uma relação dialética por meio da qual se desenvolve a narrativa.

O *self-fashioning* de Lenu é caracterizado pelo caminho, trilhado de forma relativamente lenta e constante, rumo ao sucesso como escritora e à estabilidade financeira, que a afastam, na maturidade, da menina pobre que foi um dia. É claro que não se trata de um movimento absolutamente linear: diversos momentos da narrativa são marcados pelo retorno de Lenu a Nápoles, ao bairro, à Lila. E, a despeito da forte emoção, do sentimento de expansão da alma, que experimenta ao apertar os cintos no avião que a levará aos Estados Unidos, ao final do terceiro romance da série, ela termina, senão o tempo de sua vida, pelo menos o tempo que duram os romances, morando em Turim. Caberá a suas filhas o deslocamento mais radical, a conquista do mundo. Mas é justamente essa combinação entre um

³ Eu traduzo, aqui, como “automodelagem” a categoria *self-fashioning* cunhada por Stephen Greenblatt em seu livro *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*. Greenblatt argumenta que, embora sempre tenham existido “eus” – “um senso de ordem pessoal, um modo característico de relação com o mundo, uma estrutura de desejos contidos” –, e “alguns elementos de modelagem deliberada na formação e expressão da identidade” (Greenblatt, 1980: 1), é no início da modernidade que emerge um tipo de modelagem autoconsciente da própria identidade pelo eu. Conquanto possamos seguir o argumento de Greenblatt de que a dialética entre a busca pela autonomia do indivíduo em relação às instâncias coletivas definidoras de identidade e a repressão a essa busca, típica dos séculos XV e XVI, favoreceu a ênfase especial que a ideia e as práticas de automodelagem receberam nesse período, concordo com James Clifford que a figuração literária da automodelagem constitui uma tradição que se inicia no Renascimento europeu e ainda encontra certos nichos para sua sobrevivência no século XX (e, creio, no XXI). O próprio Clifford dedica-se a investigar a automodelagem etnográfica de Bronislaw Malinowski e Joseph Conrad (cf. Clifford, 2014).

movimento centrífugo e um movimento centrípeto, entre o deslocamento temporal e espacial e os momentos de retorno e a relativa proximidade que mantém com suas origens que caracterizam o *self-fashioning* de Lenu. Uma ruptura radical com o passado, com o bairro, com Lila privaria Lenu de uma base sobre a qual construir uma personalidade estável. Por outro lado, se permanecesse no mesmo lugar, não poderia desenvolver qualquer personalidade.

Lila, por sua vez, embora a apavore a experiência da desmarginação física das pessoas e das coisas, não se preocupa em modelar para si uma identidade estável e coerente. Conquanto não tenha cursado mais do que a escola primária, sua enorme capacidade de adquirir conhecimentos e dominar habilmente diferentes tipos de técnicas leva-a a dedicar-se intensamente, por breves períodos, a alguma atividade na qual se excede de forma brilhante, genial. Mas logo seu interesse esmorece ou é atraído para outra atividade, dando-lhe uma feição de volubilidade que é intensificada pela incoerência que caracteriza suas atitudes. A fluidez e plasticidade do caráter de Lila é, no entanto, ainda mais radical. Ela não pode ser classificada como mera volubilidade. Ao contrário de Lenu, que quer fugir de si mesma, de suas origens, para se tornar cada vez mais igual a si mesma, Lila é sempre diferente de si mesma: “Lila, a sapateira, Lila, que imitava a mulher de Kennedy, Lila, a artista e decoradora, Lila, a operária, Lila, a programadora, Lila, sempre no mesmo lugar e sempre fora de lugar” (Ferrante, 2017: 473).

Lila se confunde com suas próprias máscaras. (Não é fortuito que o gesto característico de Lila, descrito pela narradora, consista em apertar os olhos ao ponto de quase fechá-los, transformando-os em duas pequenas fendas por trás das quais observa – e quiçá fulmina – seu interlocutor). Essas máscaras não são, contudo, um artifício de dissimulação; são as formas que seu *self* assume em diferentes momentos da vida. A personalidade de Lila pode ser caracterizada como autêntica. A autenticidade implica uma congruência entre o “eu” e ele próprio, mas dispensa a estabilidade identitária desse “eu” (cf. Trilling, 2014). Lenu aspira à autenticidade que reconhece ser o traço sobressalente de sua melhor amiga, mas tal aspiração é frustrada justamente porque é acompanhada pela busca de um eu coerente e estável.

A autenticidade de Lila não pode ser descrita pela busca de uma forma estável, mas por uma metamorfose constante. Ela teme a desmarginação precisamente porque as margens de seu *self* não são capazes de conferir-lhe nenhuma estabilidade. Por esse mesmo motivo, mais do que se engajar em uma trajetória de automodelagem, como faz Lenu, Lila é capaz de modelar os outros. E de fato ela parece transferir-se a algumas pessoas, “violando-lhes os contornos” morais, intelectuais e corporais. É essa capacidade que faz com que Lenu sinta que depende de Lila para conferir estabilidade a sua personalidade.

As dinâmicas complementares de automodelagem e de autoapagamento, que marcam as trajetórias de Lenu e Lila, são acompanhadas por diferentes figurações do tempo nos romances. Para além da experiência do tempo cronológico, composto linear e teleologicamente, que acompanha as fases de vida das personagens, creio que haja a figuração de uma outra dimensão do tempo, dos ciclos temporais que extravasam as vidas individuais, engolindo-as nas vidas das gerações, e, ao mesmo tempo, penetram nas vidas individuais: ciclos de bonança e tempestade, de “vacas gordas” seguidas por “vacas magras”, introduzindo fins imanentes que rasgam as vidas e apagam suas margens.

O círculo e a linha

Em seu famoso ensaio “O conceito de história – o antigo e o moderno”, Hannah Arendt menciona a distinção, estabelecida por Aristóteles, entre a temporalidade das “coisas da natureza sempre presentes” e a temporalidade da vida humana individual, marcada por um começo e um fim:

A mortalidade do homem repousa no fato de que a vida individual, uma *bíos* com uma história de vida identificável do nascimento à morte, emerge da vida biológica, *dzoé*. Essa vida individual distingue-se de todas as outras coisas pelo curso retilíneo de seu movimento, que por assim dizer secciona transversalmente os movimentos circulares da vida biológica. É isso a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha retilínea em um universo onde tudo, se é que se move, se move em uma ordem cíclica (Arendt, 2005: 71).

Ao contar as histórias das vidas de Lila e Lenu, Ferrante forma a linha que secciona o círculo das coisas que são para sempre em seu movimento cíclico. No entanto, enquanto a tendência à desmarginação e à metamorfose dissolvem a linearidade da narrativa que acompanha as fases da vida de Lila, o esforço de automodelagem de Lenu reforça o caráter retilíneo de sua trajetória individual e a distinção nítida entre o *tique* do nascimento e o *taque* da morte. Por sentir que sua personalidade é carente de uma forma própria, o *self-fashioning* de Lenu implica a construção de uma narrativa que se tece sobre uma temporalidade relativamente linear e teleológica, cujo ponto de chegada deve ser distinto do ponto de partida. Representada espacialmente, a temporalidade dessa automodelagem indica um deslocamento geográfico: a saída do bairro de sua infância, de Nápoles, da Itália, rumo ao mundo.

Lila, ao contrário, sem nunca sair de Nápoles e vivendo quase todo o tempo no bairro de sua infância, experimenta a pobreza e a riqueza alternadamente, mas sempre de forma diferente. As metamorfoses de Lila seguem os contornos de uma temporalidade que não é linear nem teleológica. Ela é caracterizada por ciclos – não ciclos que indicam um eterno retorno, mas ciclos que indicam a constante mudança e a alternância entre tempos de prosperidade e tempos de privação e que, entretanto, nunca são iguais uns aos outros. A temporalidade cíclica que modela a existência de Lila se torna evidente na última parte do quarto romance da série, intitulada “Velhice: história do rancor”. Essa parte se inicia logo após o evento trágico que marca a narrativa: o desaparecimento, inexplicável e sem deixar vestígios, da filha de quatro anos de idade de Lila. É como se, até esse momento, o ritmo cíclico das metamorfoses de Lila convivesse com a possibilidade – o desejo – de mudanças que fossem capazes de impulsionar a vida para cima e para frente, para um futuro radicalmente diferente do passado. A modulação trágica que passa a prevalecer na história de Lila, a partir do sumiço da filha, como que a torna para sempre prisioneira do movimento cíclico.

Essa inflexão faz-se nítida à medida que cresce o interesse de Lila pela história de Nápoles – a cidade da qual ela nunca pôde (ou nunca quis) sair.

Aos olhos de Lenu, a história de Nápoles é – como a história da própria Lila – marcada por promessas sempre frustradas de mudança, modernização, desenvolvimento, sucesso. Aos olhos de Lila, a cidade é um palimpsesto formado por camadas de florescimento e camadas de decadência, que, temporalmente, sucedem-se umas às outras. À medida que envelhece, Lila se torna uma exímia conhecedora da história da cidade e, como acontece com todos os assuntos que atraem seu interesse, acaba por fundir-se, misturar-se com aquilo que estuda, como se fosse capaz de apagar as margens que separam sujeito e objeto. É através de sua filha caçula, Imma, que Lenu toma conhecimento da extensão do interesse de Lila pela história de Nápoles. Lila envolve a jovem filha de Lenu em seu entusiasmo. Passeia com a menina pela cidade, contando a história de seus bairros e monumentos,

num fluir permanente de esplendores e misérias, dentro de uma Nápoles cíclica onde tudo era maravilhoso e tudo se tornava cinza e insensato e tudo voltava a cintilar, como quando uma nuvem corre sobre o sol e parece que é o sol que foge, um disco que se torna tímido, pálido, próximo da extinção, mas que logo, dissipada a nuvem, de repente volta a ser ofuscante e é preciso proteger-se com a mão de tanto que reluz. Os palácios com jardins paradisíacos caíam em ruínas nos relatos de Lila, se tornavam selvagens e às vezes eram habitados por ninfas, dríades, sátiros e faunos, às vezes por almas de mortos, às vezes por demônios que Deus mandava para castelos e também para as casas de gente comum a fim de purgarem os pecados ou para pôr à prova inquilinos de boa alma, a serem premiados após a morte. O que era belo, sólido e radiante se povoava de fantasias noturnas, e as histórias de sombras fascinavam a ambas (Ferrante, 2017: 440-441).

Ao longo da narrativa da vida de Lila, que forma um dos dois fios principais na tessitura do enredo que articula os quatro romances, a ênfase é colocada na alternância entre luz e sombra, entre a presença de anjos e a presença de demônios, entre “esplendores e misérias”. O outro fio, formado pela narrativa da vida de Lenu, também é marcado por alternâncias desse tipo, por momentos de sucesso e momentos de fracasso, de tranquilidade e de culpa, de orgulho e vergonha. A ênfase, entretanto, é colocada no esforço de transformação orientada por um *telos*, ou seja, a ênfase é colocada na linha que corta o círculo.

As distintas experiências do tempo de Lenu e Lila – uma linear, que indica uma evolução em que a mudança pressupõe um núcleo duro, estável, sempre igual a si mesmo; e outra, cíclica, que aponta para uma metamorfose constante, para a impossibilidade de uma forma estável, coerente, unificada, plena de sentido – modelam o enredo dos romances da série napolitana de Ferrante, rasgando sua evolução cronológica e teleológica com fissuras, fendas, fins provisórios. Esse movimento continuaria para sempre se as vidas individuais pudessem continuar para sempre. Mas Ferrante, como Lila, Lenu e todos nós, não é capaz de unir o fim da vida ao seu princípio. Ela não pode escrever uma série sem fim de romances. E, como sabiamente observa Frank Kermode, “um dos grandes encantos dos livros é que têm de findar” (Kermode, 1997: 39).

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. O conceito de história: o antigo e o moderno. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

CLIFFORD, James. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski. In: _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. *História do novo sobrenome*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

_____. *História de quem foge e de quem fica*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

_____. *História da menina perdida*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1980.

KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Edições Século XXI, 1997.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANN, Thomas. A arte do romance. In. _____. *Travessia marítima com Dom Quixote. Ensaios sobre homens e artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade. A vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações, 2014.

De Saturno a Vênus: a narrativa do tédio em *O vermelho e o negro*¹

Clarissa Mattos

*Procurai por um momento afastar o véu jogado pelo hábito
sobre as ações que acontecem tão rapidamente; quase perdeste
o poder de segui-las com os olhos e vê-las ocorrer.*

Stendhal, Racine e Shakespeare

O tédio

Nas primeiras páginas de *O vermelho e o negro* (1830), Stendhal nos apresenta a bela província de Verrières. O narrador simula o ponto de vista de um viajante atribuindo à pequena cidade do Franco-Condado características pitorescas típicas do interior da França. O tom pastoril não dura dois parágrafos e bruscamente cede lugar à paisagem ruidosa de uma fábrica de tecidos que, segundo o narrador, não demora a impor sua presença ao estrangeiro que ali chega pela primeira vez. Após a interrupção, a paz já não será mais reestabelecida: a atmosfera asfixiante toma conta do ambiente e apenas se intensifica. Após algumas páginas dedicadas à descrição de um mundo decadente, atravessado por uma aparentemente agitada vida pública, o narrador finalmente introduz o protagonista do romance, Julien Sorel, jovem camponês de 19 anos, que se torna preceptor na mansão do prefeito e logo causa comoção na província ao recitar de cor longos trechos da Bíblia. O capítulo é sugestivamente intitulado “O tédio”:

¹ Este artigo é uma parte modificada de minha dissertação de mestrado, intitulada “Oh, século XIX: sensibilidade e responsabilidade em Stendhal (1783-1842)”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2016. Ela contou com o apoio financeiro do CNPq.

Adolphe, o mais velho, havia pegado o livro. – Abra-o ao acaso – continuou Julien – e diga-me as três primeiras palavras de um parágrafo qualquer. Recitarei de cor o livro sagrado, regra de conduta para todos nós, até que me interrompam. Adolphe abriu o livro, leu uma palavra e Julien recitou toda a página com a mesma facilidade que teria se estivesse falando francês. O sr. de Rênal olhava a mulher com ar de triunfo. As crianças, vendo o espanto dos pais, arregalavam os olhos. Um criado veio à porta do salão, Julien continuou a falar latim. O criado de início permaneceu imóvel e em seguida desapareceu. Logo depois a criada da senhora e a cozinheira chegaram à porta; Adolphe já abrira o livro em oito lugares e Julien continuava a recitar, sempre com a mesma facilidade. – Ah, meu Deus, que padrezinho lindo! – disse alto a cozinheira, boa moça, muito devota. (...) À noite, toda Verrières afluíu à casa do sr. de Rênal para ver a maravilha. Julien respondia a todos com um ar sombrio que preservava a distância. Sua glória espalhou-se tão rapidamente pela cidade que poucos dias depois o sr. de Rênal, temendo que o tirassem dele, propôs-lhe assinar um contrato de dois anos (...) (Stendhal, 2010: 51-52)

A cena é evidentemente cômica: um camponês, recém-chegado na casa de um nobre, recitando trechos da Bíblia, inteiramente em latim, e se tornando a atração da cidade. A palavra “tédio” não aparece nem uma vez ao longo do capítulo, cujo título sugere, contudo, uma chave de leitura para o evento.

Desde o início do livro, o narrador já nos introduz na atmosfera da cidade ao contar o envolvimento dos personagens em um emaranhado conturbado de situações torpes, nas quais a inveja, o dinheiro e a posição social estavam em jogo, dando a entender que o tempo desses diversos indivíduos estava totalmente tomado por questões – pelo menos para eles mesmos – de extrema importância. Mas é nesse ponto do romance, da aparição de Julien Sorel, que a caracterização da província ganha tons mais categóricos: os títulos, que até então orientavam-nos para informações puramente descritivas que seriam encontradas nos curtos capítulos – “Uma cidadezinha”, “Um prefeito”, “Um pai e um filho” etc. –, tornam-se explicitamente sentenciosos. O título “O tédio”, portanto, rompe com a suposta neutralidade descritiva, evidenciando pela primeira vez o recurso narrativo que será regra quase até o final do livro: a ironia monológica e estável do narrador,

apontada por Dominick LaCapra² (LaCapra, 1989: 15-34), que se faz presente por meio dos títulos e das epígrafes de cada capítulo. Atentando para esses dois artifícios, os leitores podem compartilhar do ponto de vista de superioridade do narrador em relação aos personagens antes mesmo das situações se desenrolarem, compreendendo imediatamente qual deverá ser a sua interpretação ao final de cada episódio. Tal perspectiva nos dá a impressão de conhecer algo de que os personagens não se dão conta, como, por exemplo, o ambiente de tédio.

Passemos à interpretação da palavra que dá nome ao capítulo. Julien Sorel faz sua primeira aparição causando certo alvoroço entre os personagens da região por estarem eles entediados: seus gestos pequenos, desajeitados ou mecânicos, fazem afluir toda a cidade de Verrières à casa do prefeito, transformando o protagonista em um sujeito de glória.³ O pulo narrativo que, de repente, faz de um, oito trechos, e depois mais uma página inteira de versículos da Bíblia recitados em latim, leva a crer que, pela noite, já teriam sido dezenas: repetidas partes lidas apenas pelo prazer de uma *distração* – pela chance de uma breve saída do tédio. O narrador ainda salienta a opacidade do latim como língua comum – as partes são lidas sem que ninguém as compreenda.

O mesmo título será dado a um capítulo na segunda parte do romance, quase quatrocentas páginas depois, no qual Julien Sorel, já em Paris, ao se ver rejeitado pela sua amada, uma dama da corte, Mathilde de La Mole, segue o conselho de um príncipe russo para reconquistá-la: cortejar uma outra mulher de alto nível social. Julien escolhe a senhora de Fervaques, viúva de um marechal que morreu um ano após o casamento. Pela reco-

² O autor mostra que há, em *O vermelho e o negro*, duas camadas de ironia do narrador: a primeira, mais evidente, a de ironia dramática, um narrador que é capaz de tudo ver; e a segunda, que ficará evidente apenas no final do romance, da visão limitada do próprio narrador em relação aos eventos do livro, colocando em xeque o alcance da posição onisciente.

³ O conceito de glória se opõe aqui ao de honra, como desenvolvido no artigo “Glory’: la lutte pour la réputation dans le modèle hobbesien” (Carnevali, 2013) e “Snobbery: a passion for Nobility” (Carnevali, 2010), sendo o segundo referido ao orgulho de classe, ou seja, o reconhecimento garantido pela tradição de seu pertencimento social, e o primeiro à conquista do reconhecimento individual, efêmero e circunstancial.

mendação, Julien deveria copiar do próprio punho as diversas cartas que o príncipe lhe entregara e enviá-las à eleita. Após narrar a troca de algumas correspondências, o narrador julga:

Até o momento em que vira Julien, o maior prazer da sra. de Fervaques tinha sido escrever a palavra *marechala* ao lado de seu nome (...). Pela primeira vez, *aquela alma que temia tudo estava agitada por um interesse estranho* às pretensões de posição e de superioridade social. (...) *O tédio de um modo de vida que só ambiciona o efeito sobre o público, sem que haja no fundo do coração uma satisfação real com esse tipo de sucesso*, tornara-se tão intolerável desde que pensava em Julien que, para que as criadas de quarto não fossem maltratadas durante o dia todo, bastava que, na véspera à noite, tivesse passado uma hora com esse rapaz estranho. (...) Um dia, depois de perguntar três vezes se não havia cartas, a sra. de Fervaques decidiu subitamente responder a Julien. *Foi uma vitória do tédio* (Stendhal, 2010: 445-446. Grifos meus).

Mais uma vez, o tom cômico do narrador é facilmente reconhecível: ele faz graça com o fato de, diante de tamanho tédio, o maior prazer da personagem ser o prestígio que o título de marechala lhe dera.

Antes da cena exposta acima, a senhora de Fervaques já é descrita pelo narrador como uma dama da corte de vida desinteressante, caracterizada pelos personagens do romance pelo seu profundo mau humor. Só se preocupa com o “efeito sobre o público” e, mesmo quando bem-sucedida nele, não obtém nenhuma “real satisfação”. Por temer a tudo, a personagem tornou-se incapaz de qualquer prazer. A meta de toda sua existência é puramente negativa: não perder sua posição social. A marechala tem apenas uma atitude defensiva: todo o seu comportamento é pautado no que está exterior a ela mesma, nunca parte de si própria.

Novamente, o recurso do narrador nos oferece uma interpretação para o episódio, mas agora chamo a atenção para a sua epígrafe, de Girodet, pintor contemporâneo a Stendhal:

Sacrificar-se por suas paixões, vá lá,
mas por paixões que não se tem!
Oh, triste século XIX! (2000: 445)

O lamento direcionado ao “triste século XIX” nos aponta outro desdobramento da condição de enfado: a personagem se sacrifica pelo tédio da vida, mas não por suas paixões,⁴ visto que ela nem as conhece. Perdeu a capacidade de agir passionalmente, por medo e por hábito. Ao escolher essa epígrafe, portanto, o narrador sugere ao leitor que, mesmo que Julien mexa com o mundo da personagem, é apenas em razão do considerável tédio de sua condição que ela se permite ser afetada. Mandar uma carta a ele foi uma “vitória do tédio”. Julien traz algum estímulo, mas ele se encerra ali, como uma distração breve de sua vida enfadonha: ele não é razão de uma real felicidade. É como se até mesmo a aventura amorosa da vida da senhora de Fervaques – um envolvimento com um homem de outra classe social – participasse da rotina tediosa.

Os dois capítulos mencionados acima insinuam que Stendhal não apenas centraliza seu diagnóstico da França da Restauração no tédio, como estende essa centralidade ao século XIX como um todo, o que explica o tom de desprezo que empregará sempre que toma por tema a época em que vive. Ambos os trechos nos dizem dessa generalizada condição de enfado. Ela se encontra, sobretudo, na definição do que seria um “modo de vida” tedioso: personagens que agem somente com vistas à preservação de sua dignidade sem que haja identificação de nenhuma ordem entre sua vontade e seu comportamento. Esse tédio, portanto, se conforma no romance como um problema histórico, típico do ambiente da Restauração.

O diagnóstico pode ser conectado à acusação, direcionada por Stendhal a seus conterrâneos no ensaio *Racine e Shakespeare*, de 1823 (Stendhal, 2005), de que estes teriam vedado seus olhos com um “véu de hábito” (Stendhal, 2008: 55), e que viviam, por isso, uma ilusão: aquela de que, com

⁴ É interessante lembrar que um autor como Jean-Jacques Rousseau, tão importante para a reflexão de Stendhal, não opõe paixões a tédio. Pelo contrário, as paixões (amor-próprio, por exemplo) e o tédio são, ambos, consequências da vida social: é a inconstância inevitável da existência civil que gera o sentimento de falta, criando tanto falsas necessidades passionais, como o incômodo com a realidade uniforme. O homem no estado de natureza de Rousseau vive uma existência plena e uniforme, sem desejo e sem paixões, mas não tem o sentimento do tédio (cf. Rousseau, 1969).

um gesto exterior de reabilitação de práticas antigas do Antigo Regime, a instabilidade política, instaurada supostamente pela Revolução Francesa, tivera, enfim, seu termo, e a normalidade teria sido finalmente retomada. Porém, o que o autor sugere é, precisamente, que haveria uma intrínseca instabilidade articulada à esterilidade da existência dos personagens: uma inconstância de fundo, que tem como sintoma a instabilidade política. A sensação de inquietude mostra aquilo a que Montesquieu⁵ aludia em seu *O espírito das leis* (1996 [1748]): sem o princípio que *anima e dá vida* a uma forma de governo, a estrutura não se sustenta. No caso, a instabilidade vivida pelos personagens é, portanto, a de quem age conforme uma estrutura social de mundo com a qual já não se identifica – o princípio havia se perdido.

Esse véu do hábito seria responsável, ainda, por obstruir o olhar dos homens, incapazes de tomarem consciência de suas misérias. A submissão da senhora de Fervaques a um comportamento excessivamente preventivo por medo da interação social é apresentada como não consciente. A subordinação é revelada apenas em sua consequência: sua frustração e seu tédio. A instabilidade vivida pelos personagens da época, portanto, não encontra sua solução no mundo mais ou menos fixo de regras exteriores: a vida puramente exterior é a causa de sua instabilidade. Pensar esse tédio dessa maneira é considerá-lo na chave da instabilidade: não é apenas pela uniformidade do mundo exterior que ele se torna tedioso, mas é pela condição de alheamento da qual os sujeitos são vítimas que eles sentem sua realidade como enfadonha e inquieta, ao mesmo tempo.

A consciência histórica que Stendhal julga ter em seus ensaios é aqui manifestada em parte pelo entendimento de que a sociedade da Restauração se obstruía por uma ilusão; porém, mais profundamente, ele percebe que, nessa virada do século,⁶ a própria sociedade francesa havia perdido o

⁵ Para a interpretação de Stendhal como um filósofo que compartilha muitas das premissas do pensamento do século XVIII, cf. Lukács, 1950.

⁶ Para o entendimento de Stendhal como um pensador que faz parte de uma geração consciente de seu pertencimento a uma era de transição, ou seja, entre duas épocas com concepções de mundo diversas, cf. Boesche, 1987.

seu princípio, aquilo que a caracterizava como conjunto, ou seja, o fundo do caráter francês, nomeadamente a alegria:

A terrível mudança que nos precipitou no atual tédio e que torna inteligível a sociedade de 1778 tal como a encontramos nas cartas de Diderot à srta. Volland, sua amante, ou nas memórias da sra. d'Épinay, pode fazer com que se procure saber qual de nossos sucessivos governos matou entre nós a faculdade de nos divertirmos e nos aproximou do povo mais triste da terra. Nós nem sequer sabemos copiar o *parlamento* deles e a honestidade de seus partidos, a única coisa passável que inventaram. Em compensação, a mais estúpida de suas tristes concepções, o espírito de dignidade, veio substituir entre nós a alegria francesa (...).

Mas qual de nossos sucessivos governos nos valeu a horrenda desgraça de nos *inglesar*? (Stendhal, 1999: lxxv- lxxvi).

E, após passar a vista, um a um, todos os governos pré-Restauração, incluindo o período jacobino de 1793 e o império napoleônico, ele sugere que “a responsabilidade da mudança notável que se operou no caráter francês durante esta primeira metade do século XIX” (1999: lxxvi) deve recair sob a Restauração.

Esse trecho, do último prefácio (1842) ao livro *Do amor* (1980 [1822]), elabora a questão de maneira clara: algo mudou na virada do século. Certamente, o sentimento do tédio não é uma novidade do século XIX (cf. Starobinski, 2016): ele já era um velho conhecido na literatura medieval acerca da *acedia*, nas máximas moralistas do século XVII, na literatura sobre a sociedade de cortes e nas narrativas filosóficas das luzes – tradições que Stendhal conhecia com alguma propriedade. Porém, Stendhal indica que há algo de diferente nesse “desprezível” século XIX: a ruptura com o caráter francês alegre, a perda do fundo histórico comum.

Stendhal compartilha de uma visão de mundo que já se afirmava no universo germânico desde o século XVIII e que tinha sua expressão em língua francesa em um autor muito importante para a reflexão do romancista – o filósofo Jean-Jacques Rousseau –, caracterizada pelo sentimento nostálgico de perda, de ruptura de uma suposta relação mais harmoniosa e autêntica com a natureza (cf. Rousseau, 1969). No caso de Stendhal, porém,

essa nostalgia é histórica: embora a capacidade de se divertir⁷ já tivesse perdido sua força no Antigo Regime e não carregasse mais sua característica inocência de outra época, ela ainda preservava algo de sua *vivacidade* na linguagem afiada da corte. A Restauração, porém, a teria enterrado de vez, isolando e alienando os indivíduos. A alegria simbolizava uma época de um relacionamento mais franco e imediato entre os franceses, era resultado de um vínculo mais autêntico. O tédio, instituído com a Restauração, converte-se, assim, na narrativa de Stendhal, em uma espécie de trágica melancolia coletiva: o sentimento de uma perda, vivenciado por todo um mundo social, sem que ele fosse, no entanto, sequer percebido como tal. Dessa carência, origina-se a tristeza e o temor, características da enfermidade melancólica.

Segundo o crítico literário suíço Jean Starobinski (2016), desde o século XVIII, a afecção melancólica vinha ganhando, na reflexão ocidental em torno do tema, uma explicação moral: a doença que antes era um desequilíbrio humoral, um excesso de bile negra no organismo do enfermo, passara a ser diagnosticada como uma reação do sistema nervoso. Apesar de os remédios e prognósticos continuarem se remetendo à tradição da teoria dos humores, o deslocamento para as causas nervosas da doença provocara uma considerável mudança no modo como ela seria dali em diante percebida. A causa essencial da afecção tornara-se “o predomínio desmedido de uma ideia exclusiva” (2016: 66), que provocaria no indivíduo afetado um falso julgamento sobre a realidade: seus sentidos perderiam a capacidade de perceber o real tal qual ele era por estarem atravessados por um insistente juízo equivocado.

Dessa maneira, não me parece arriscado dizer que o narrador, ao caracterizar a sociedade francesa por uma asfixia moral, atribui àquele mun-

⁷ A capacidade de se divertir pode ser associada à noção de riso, presente no segundo capítulo do livro *Racine et Shakespeare*, parte em que Stendhal se dedica a criar uma espécie de tipologia do riso, defendendo um modo específico de se fazer rir, vide: “Enfim, se desejam fazer-me rir apesar da profunda seriedade que me inspiram a bolsa e a política e os ódios dos partidos, é preciso que pessoas apaixonadas se enganem, sob meus olhos, de um modo divertido, a respeito do caminho que as leva à felicidade” (Stendhal, 2008: 71).

do o diagnóstico de uma coletividade melancólica, especialmente em sua imputação a ela de um insistente falso juízo acerca da realidade. O ar asfixiante da sociedade havia de tal modo se impregnado no mundo que se convertera em “véu de hábito”: vedara aos sujeitos a possibilidade de até mesmo entenderem suas frustrações, ou melhor, compreendê-las como tais. A ruptura foi tamanha que o sinal havia se invertido: toda a energia dos franceses oitocentistas fora direcionada em prol de uma afirmação de um modo de vida todo exterior, impulsionada pela força dos seus hábitos. Procurando as distrações vazias de significado, as mesquinhas intrigas políticas, deixando-se consumir passivamente por todo esse mundo agitado, instável, porém tedioso, a pergunta que Stendhal se faz então é: como romper com a força desse hábito e recuperar a energia que a melancolia havia lhe sugado?

Da trágica melancolia à melancolia reflexiva: o ponto de vista privilegiado

O início do romance, como já notado, é caracterizado por uma entrada gradual, pelo olhar de um viajante, na atmosfera asfixiante da província de Verrières. Depois de uma narrativa relativamente curta, mas enfática, das situações mesquinhas nas quais os habitantes (passando do camponês ao burguês rico, do nobre ao padre) se envolviam, o narrador, enfim, ajusta seu foco, após quatro capítulos de uma genérica apresentação, e nos anuncia o seu protagonista: Julien Sorel, um rapaz esbelto, de rosto quase feminino, de olhos ardentes, “*destacado por uma singularidade tão cativante*” (Stendhal, 2010: 36. Grifos meus).

Apesar de as primeiras páginas darem a impressão de que Julien, nascido na província, seria motivado por um objetivo comum aos outros habitantes da região, qual seja, fazer fortuna, o narrador o destaca por diferir, em aparência e hábitos, de seu pai e seus irmãos, bem como dos moradores: não bastaria a Julien ter lucro. As ideias que um cirurgião-mor da Legião de Honra do exército napoleônico lhe transmitira em sua juventude causaram notória impressão em seu caráter e inflamaram sua alma, bem como os li-

vros que o mesmo homem lhe legara: *Confissões*, de Rousseau, a coleção de boletins do Grande Exército e o *Memorial de Santa Helena*, de Napoleão. Ao vislumbrar na vida eclesiástica a única alternativa de ascensão social, Julien mascara suas reais motivações e, nas palavras do narrador, se torna intencionalmente um hipócrita.

Quando a proposta de sair do seu ambiente familiar se apresenta, é este o Julien que o leitor encontra: motivado a sair da província, inflamado por sua admiração por Napoleão e disposto a “se expor a mil mortes” (2010: 42) para escapar daquele meio. Julien aceita a proposta de ser preceptor na mansão dos Rênal como prova de sua coragem e se expõe àquilo que acredita ser um perigo: conviver bem próximo às pessoas que odeia.

Julien Sorel pode ser entendido, como Mathilde também foi caracterizada pelo narrador, como um personagem “inteiramente imaginário” (2010: 383). Para Stendhal, ambos, assim como a senhora de Rênal, não seriam possíveis dentro dos costumes sociais de sua época – e o narrador faz questão de pontuá-los como tais. Algumas diferenças em suas biografias pessoais os tornam como que corpos estranhos em meio à sociedade: os três são desenhados em suas sutis singularidades. A característica que os une é apenas uma: um sentimento específico de isolamento. Esse sentimento de estranhamento possibilita um ponto de vista similar àquele do narrador-viajante irônico: há nesses personagens uma marca de distância em relação à sociedade. Essa distância, porém, não é apenas sintoma da alienação imposta pela Restauração, aquela da necessária melancolia coletiva: em vez de serem vítimas do tédio, esses protagonistas assumem ativamente suas distâncias.

Os três personagens estão implicados nas intrigas das sociedades pelo envolvimento no jogo social; porém, diferentemente da maior parte dos personagens, eles têm como que um ponto de fuga: são mais ou menos *conscientes* de suas respectivas diferenças, aquelas características ou ideias que os fazem achar que só poderiam integrar uma outra realidade que não aquela. É a partir do sentimento primordial de sua diferença, da sensação de afastamento, que os protagonistas escolhem se manter relativamente distantes. Neste artigo, me dedicarei a apenas um dos protagonistas do romance.

Julien Sorel, além das já notadas características biográficas iniciais, deve seu ponto de vista distanciado, especialmente, à solidão que às vezes se concede e que enche o seu espírito de imaginação. Contrariamente à postura da época do romance, que impunha as distrações genéricas como maneira de ocupar o tempo tedioso, Julien procura preencher seu ócio de outra maneira: ele dedica o próprio tempo a momentos de profunda solidão.

Desde a filosofia natural de Aristóteles, o temperamento melancólico ganhara uma abordagem que transcendia o restrito significado de uma patologia. Como nos conta a monumental obra *Saturno e a melancolia* (Klibansky et al., 1989), foi a partir do filósofo grego que a melancolia passou também a carregar uma ambiguidade constitutiva. A bile negra em excesso causaria o desequilíbrio responsável pela afecção melancólica, mas também, a alguns, possibilitaria dons contemplativos especiais. Essa segunda acepção incidia sobre os homens fora do comum, pessoas excepcionais. À miserável condição melancólica acrescentava-se, assim, um polo positivo: a capacidade de uma atividade intelectual produtiva e uma percepção mais aguda da realidade presente.

Diversos pensadores ao longo da história da melancolia, ao se perceberem sob a influência da força melancólica do planeta Saturno, tomaram o temperamento para si ao articularem-no à faculdade da reflexão. Segundo Starobinski (2016), Friedrich Schiller, em *Poesia ingênua e sentimental*, teorizou acerca dessa união. Enquanto em uma existência autêntica, os poetas ingênuos poderiam produzir sua obra em comunhão absoluta com a realidade, os poetas sentimentais partiriam da sensação de um afastamento intrínseco à relação com o exterior. Como consequência desse sentimento de distância, o poeta deveria dar uma guinada reflexiva: como as sensações não eram mais imediatas, tendo em vista que a vida vivida já não mais era familiar e autêntica, o poeta deveria tornar sua distância uma percepção de segunda ordem e fixar-se “na impressão provocada nele pelos objetos que o cercavam” (Starobinski, 2016: 137). Essa maneira de sentir a existência só poderia ser, portanto, retrospectiva.

Assim, o isolamento que o personagem se concede algumas vezes ao longo da narrativa pode ser entendido na chave de um elo entre melanco-

lia e reflexão. Quando o protagonista propicia a si mesmo um tipo de afastamento, ele provoca uma suspensão breve no fluxo da vida corrente, em uma tentativa – quase sempre fracassada, diga-se de passagem – de coincidir com o seu autêntico desejo. O exemplo mais nítido desse gesto ocorre na primeira vez em que Julien, ainda preceptor da mansão dos Rênal, se esconde no que viria a ser seu refúgio, uma gruta na montanha do vale do Doubs:

(...) [Julien] divisou uma pequena gruta no meio da encosta quase vertical de um rochedo. Rumou para lá, e logo estava instalado nesse refúgio. (...)

“Por que não passar a noite aqui?’, pensou. ‘Tenho pão e *sou livre!*’ Ao som dessas palavras grandiosas, sua alma *exaltou-se*; a hipocrisia não lhe permitia ser livre nem na casa de Fouqué. A cabeça apoiada nas duas mãos, olhando a planície, agitado pelos devaneios e pelo gozo da liberdade, Julien sentiu-se mais feliz na gruta do que jamais fora em toda a vida. (...) Em meio à escuridão imensa, sua alma perdia-se na contemplação do que imaginava encontrar um dia em Paris. (...)”

Mesmo supondo-se que tivesse a imaginação de Julien, um rapaz criado em meio às tristes verdades da sociedade de Paris teria sido despertado, nesse momento de seu romance, pela fria ironia; *as grandes ações teriam desaparecido juntamente com a esperança de atingi-las* (...). *O jovem camponês nada via, entre ele e as ações mais heroicas, senão a falta de oportunidade* (...) (Stendhal, 2010: 91-92. Grifos meus).

O isolamento de Julien tem por meta, primeiramente, o ganho de uma distância: o estabelecimento de uma relação remota e reflexiva com sua realidade. A solidão é o que o faz se distanciar do “ar asfixiante” da melancolia coletiva, aquele que faz o indivíduo agir mecanicamente no mundo. O afastamento, porém, não o livra completamente do tédio, mas lhe faz tomar consciência dele. Em vez de se deixar levar pelo hábito, Julien se tensiona pela distância. Esse movimento de Julien Sorel pode parecer paradoxal, já que a distância da vida social confirmaria sua condição de alheamento, a causa da melancolia coletiva. Porém, o afastamento autoconferido lhe propicia uma percepção de segunda ordem desta realidade do entorno: em vez de experimentar o tédio em uma condição passiva, Julien reflete sobre o tédio que o envolve.⁸ E, na possibilidade de poder refletir, ele se sente *livre*.

⁸ Kracauer, em curto artigo, estabelece uma separação entre dois tipos de tédio, os quais ele

Ainda assim, o afastamento poderia ser, por si só, perigoso: tornar esse indivíduo refém da melancolia, contaminado por uma fria ironia de sua distância, fazer com que ele sucumbisse aos sintomas provocados pela influência saturnina, aquele temor de conviver com os outros e a pesarosa tristeza da falta de autenticidade das relações. Logo, além de Stendhal unir no protagonista melancolia e reflexão, ele ainda acrescenta outro elemento. A solidão de Julien tem uma função semelhante ao momento de isolamento para o nascimento do amor, desenvolvido pelo escritor em seu ensaio acerca do sentimento (1980: 30). No limite deste artigo, não tenho como desenvolver a teoria do autor sobre o assunto. Basta, aqui, atribuir a esse processo a função de uma espécie de reenergização do sujeito. Para que Julien não tenha suas energias todas sugadas por Saturno, nas suas duas formas de melancolia, ele deve recorrer a outros astros, por assim dizer: nesse caso, o autor coloca o protagonista sob a influência do amor, do planeta Vênus.

No entanto, apesar do amor-paixão, descrito em seu ensaio sobre o sentimento, remeter à harmoniosa e uniforme relação de alguns pares amorosos da tradição literária de sua época, de modo algum é esse o amor pelo qual ele advoga ao longo de sua teoria, e não é esse o amor vivido de Julien Sorel, nem pela senhora de Rênal nem pela Mathilde de La Mole. A paixão do amor está longe de ser harmônica: ela é enérgica, eufórica e passional. A metáfora que talvez mais dê a ver essa fúria amorosa está presente na seguinte citação: “É este caminho bem à beira de um horrendo precipício, que toca com a outra mão a felicidade perfeita (...)” (1999: 9). Essa *vitalidade* do amor corresponde, portanto, a um risco: é estar à beira do precipício. Esse risco reenergizante pode ser visto, no romance, a partir da categoria do dever, à qual o protagonista sempre recorre quando diante de seu esgotamento energético – algo que sempre o redireciona para o convívio social e lhe propicia como que um élan erótico com o mundo.

Não são poucas as vezes nas quais a Julien são oferecidas saídas do ar asfixiante pelo completo isolamento. Diante da percepção de seu alhea-

chama de “tédio vulgar” e “tédio radical”: no primeiro, o indivíduo é apenas passivamente atingido; já no segundo, ele transforma o tédio em escolha (cf. Kracauer, 1995). Essa reflexão foi fundamental para o argumento aqui desenvolvido.

mento em meio à sociedade, ele poderia simplesmente se refugiar. No entanto, o protagonista sempre escolhe romper seu isolamento e voltar para a sociedade: essa decisão mesma, porém, só pode ser feita em função da solidão. Ela é consequência de uma escolha, que o possibilita como que se libertar da existência mecânica e se reenergizar por uma nova disponibilidade para o mundo exterior, não mais informado pelas categorias vazias e genéricas da Restauração. Julien mantém sempre a tensão: contaminado pela melancolia social como todos os personagens, é sugado em suas energias; a distância autoconferida, que o torna consciente desse mundo, permite-lhe uma guinada reflexiva, mas o descarrega ainda mais. Marsílio Ficino já recomendava a necessidade de uma “recarga’ de *spiritus*” (Starobinski, 2016: 97) para os homens melancólicos. É nas paixões que Stendhal a encontra. Em outros tempos, para Stendhal e também para o nostálgico Julien, a energia era fruto dos duelos, do heroísmo, da vida pública, da guerra – no mundo privado da Restauração, só lhe resta o caminho da conquista amorosa, vista, porém, como um campo de batalha, prenehe de energias vitais.

Julien quase sempre fracassa ao longo da narrativa em sua tentativa de viver autenticamente o amor: é a tragédia de sua época – e, afinal, a conformação romanesca.⁹ Ao reconhecer figuras singulares em seu entorno, Julien se aproxima, mas ao manter sua postura de desconfiança, não consegue experimentar a relação de maneira imediata: ela não pode ser autêntica, nem harmônica. No entanto, é apenas por adotar a desconfiança que Julien consegue estabelecer uma conexão particular com sua vida e fugir da sensação de ter experimentado uma existência integralmente genérica e passiva. O leitor pode ser informado acerca do fracasso da autenticidade pelo final do livro, quando Julien Sorel, suspenso do fluxo da vida corrente por sua condenação à morte, revê todo seu percurso e sua história e se dá conta de sua hipocrisia. Nesse momento, percebe o amor que a senhora de Rênal havia lhe proporcionado no período em que eles passaram em Vergy, na casa de campo dos Rênal, e o contrapõe ao amor que achou ter vivido com a senhorita de La Mole.

⁹ Abensour (2006) mostra como o romance de Stendhal ganha a forma de uma tragédia por meio de diversos artifícios usados desde o início da narrativa.

Quando em Vergy, porém, mesmo distante dos homens, como o narrador nos informa, Julien não se sente totalmente livre e não ama a senhora de Rênal. Ele só é capaz de chegar à conclusão de sua pregressa felicidade quando já não pode mais alterar o curso de sua vida, quando lhe são subtraídas, enfim, as incertezas do futuro. Ele é, então, plenamente ele: como um personagem trágico, coincide consigo mesmo, mas tão somente no momento em que nada mais pode ser. É nesse ponto que Julien dá sentido a sua história. A aproximação da morte o possibilita transformar sua vida em destino, quando, finalmente, pode ver vestígios de sua autenticidade. Removendo-se do seu contexto completamente exterior, ele pode reconhecer o que o individualizou. Ele só pode articular assim seu destino, no entanto, porque, antes, experimentou a própria história, ainda que tragicamente.

A categoria de *dever*, mencionada acima, garante a Julien a permanente tensão em meio a sua realidade: a todo momento em que a dúvida paira em sua cabeça e ele percebe a própria hesitação por um medo do ridículo (aquela atitude defensiva da sra. de Fervarques), quando se vê dominado por todas as forças saturninas, ele se impõe o seu dever. O dever, portanto, é uma máxima que independe das circunstâncias, dado que elas, por sua vez, independem de sua participação.¹⁰ A tensão que o dever amoroso lhe possibilita é a presença, no limite do possível, de si mesmo em cada situação vivida. A máxima assegura uma atenção constantemente desperta. Tudo o que Julien pode fazer, vivendo, é nunca ser afetado voluntariamente pelo ar asfíxiante. Apesar de ser precisamente pela tensão que Julien não consegue experimentar plenamente nenhuma das situações que ele depois dirá autênticas, é também por ela que ele nunca se sente apenas um brinquedo de suas relações genéricas. Diferentemente da melancolia genérica, Julien não se deixa ser compelido pelos hábitos que tornariam sua vida mecânica:

Estou isolado aqui nessa cela; mas não *vivi isolado* na terra; eu tinha a poderosa ideia do *dever*. O dever que me tinha prescrito, certo ou errado... foi

¹⁰ Pela categoria de dever, Julien localiza-se em um lugar estranho tanto à glória quanto à honra: o reconhecimento dos seus feitos não é pautado nem nas circunstâncias particulares e efêmeras, nem na tradição de uma classe social.

como o tronco de uma árvore sólida na qual me apoiava durante a tempestade; eu vacilava, me agitava, afinal, não passava de um homem... Mas não era carregado (Stendhal, 2010: 536).

Ora, ele só pode coincidir consigo próprio por ser capaz de olhar sua história como sendo sua. O dever o mantém fiel a si mesmo, até nas diversas vezes em que se enganou sobre si. Mais do que algo que provaria a Julien seu heroísmo, o dever se converte em um modo de buscar uma autenticidade em sua vida, uma que só se torna possível diante da morte, por um olhar retrospectivo. O isolamento lhe possibilita a recarga de sua energia para, então, postular um dever: é sua vida em sociedade a condição para que ele sinta uma real felicidade no fim do romance pela doce ilusão de ter estado presente em sua própria existência.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ABENSOUR, Miguel. *Le rouge et le noir à l'ombre de 1793?* In: *Critique de la politique. Autour de Miguel Abensour*. Paris: Unesco, 2006.

BOESCHE, Roger. Anxiety in the Age of Transition. In: _____. *The Strange Liberalism of Alexis de Tocqueville*. Nova York: Cornell University Press, 1987.

CARNEVALI, Barbara. Snobbery. A Passion for Nobility. In: *Navigatio Vitae. Saggi per i settant'anni di Remo Bodei*. Nova York: Agincourt Press, 2010.

_____. "Glory". La lutte pour la réputation dans le modèle hobbesien. *Communications*, n. 93, 2013, pp. 49-67.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. La notion de mélancolie et son évolution historique. In: _____. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard, 1989.

KRACAUER, Siegfried. Boredom. In: _____. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

LACAPRA, Dominick. Stendhal's Irony in *Red and Black*. In: _____. *History, Politics and the Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

LUKÁCS, Georg. Stendhal and Balzac. In: _____. *Studies in European Realism. A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and Others*. Londres: Hillway Publishing Co., 1950.

MONTESQUIEU. *O espírito das leis*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*. Paris: Gallimard, 1969.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Racine et Shakespeare*. Paris: Kimé, 2005.

_____. *Racine e Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *De l'amour*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *Do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

As relações perigosas:
a intriga no final do Antigo Regime

João de Azevedo e Dias Duarte

Início este ensaio com uma advertência: falo sobre um romance que havia lido apenas uma única vez, há mais de dez anos. Ademais, não sou especialista em literatura francesa do Setecentos. A escolha do tema é, portanto, imprudente (senão irresponsável). A imprudência é ainda agravada pelo pouco tempo de que – dividido entre minhas atividades como professor universitário e pai de um bebê de um ano – dispus para preparar este texto, o que não me permitiu me acercar minimamente de sua imensa fortuna crítica. No entanto, a escolha se impôs depois de uma releitura recente, permitida pela oferta de um curso sobre Antigo Regime, sociabilidade de corte e a noção de civilidade, no Departamento de História, da PUC-Rio. Pude, então, confirmar a sua qualidade excepcional e, instigado pela leitura, resolvi arriscar um comentário. Assim, o que apresento aqui são apenas algumas intuições iniciais, que eu espero possam, eventualmente, vir a se confirmar e se tornar algo mais substancial.

Como o título já indica, o tema deste ensaio é a “intriga” no romance *As relações perigosas*, escrito no final do Antigo Regime, às vésperas da Revolução Francesa. A data de sua publicação é 1782. A ideia é explorar os dois sentidos da palavra: seu sentido literário e seu sentido político-social, que, aliás, se estabelecem em meados do século XVII, não muito longe, portanto, do momento de publicação do romance. Intriga é tanto a organização dos acontecimentos que formam o nó da ação numa obra de ficção quanto uma atividade pragmaticamente orientada, planejada e oculta, em

geral de natureza ilícita e insidiosa – como uma aventura amorosa galante, p. ex., do tipo daquelas que são figuradas no romance. Em ambos os casos, intrigar tem a ver com fazer acreditar ou persuadir alguém de alguma coisa, e toda intriga é, assim, uma espécie de manipulação, uma forma de agir sobre os homens, uma “arquitetura de enganos” (cf. Malraux, 2008). O que me interessa aqui, portanto, é apontar para uma analogia – que, creio eu, é sugerida no próprio romance – entre a atividade de seus dois protagonistas e o ofício do romancista. Antes de explorar esse argumento, gostaria de dizer uma ou duas palavras sobre o romance e seu autor.¹

Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, apesar do nome imponente, era alguém sem qualquer importância no mundo do Antigo Regime. Oriundo de uma família então recém-enobrecida e oficial do exército, ocupava uma posição muito baixa tanto na hierarquia social quanto na hierarquia militar. Excetuando-se a publicação de *As relações perigosas*, seu único romance, Laclos teve uma vida sem sobressaltos até a Revolução Francesa. Fez uma carreira militar medíocre, servindo em cidades de guarnição e sem ter participado de nenhuma batalha. Casou-se com a filha de outro oficial, aposentou-se com a desimportante patente de capitão e, aparentemente, foi um marido e um pai exemplares. Ademais, nada do que se sabe a respeito da conduta e das ideias de Laclos sugere qualquer semelhança com a imoralidade ostensiva e o maquiavelismo astucioso e elegante dos protagonistas de seu romance. Pelo contrário, parece ter sido um homem sem muita desenvoltura social, desprovido de qualquer talento para a intriga (no sentido político-social do termo), um verdadeiro “idealista”, orientado ao mesmo tempo por uma sensibilidade intensa e por um firme senso do dever – enfim, um personagem desajeitado, sensível e maçante como um bom herói rousseauiano.

Escrito entre dois postos de província (Besançon e a Ilha de Aix), *As relações perigosas* parece ter sido – assim como suas publicações anteriores,

¹ As informações biográficas de Laclos e aquelas referentes aos contextos de escrita e de recepção do romance foram extraídas da excelente introdução de Daniel Coward para a tradução inglesa da coleção *Oxford World's Classics* (1998). Beneficiei-me ainda imensamente de seu belo artigo anterior (Coward, 1972).

um punhado de versos galantes e o libreto de uma ópera fracassada – fruto da frustração e do tédio experimentados, no final do Antigo Regime, por esse jovem idealista, leitor entusiasmado de romances sentimentais. Aliás, *Clarissa*, de Samuel Richardson, e *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, os dois grandes paradigmas do romance sentimental setecentista, são também assumidamente os modelos de *As relações perigosas*, que se inicia exatamente com uma epígrafe extraída de *A Nova Heloísa: j'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres*. As referências a Richardson e Rousseau, frequentes no romance, são um indício de suas intenções moralizantes – condição, aliás, de toda a literatura do período. Tais desígnios são, de fato, confirmados pelo *Prefácio do editor*, que afirma o mérito da obra residir em sua utilidade pedagógica, qual seja, desvelar os “meios empregados por aqueles que possuem maus princípios para corromper os que possuem bons princípios” (2012: 34). Ou seja, a descrição de costumes maus ou perversos que o romance contém serve, afinal, para prevenir os bons contra tais costumes e seus portadores. Ademais, a catástrofe final do romance respeita (ao menos parcialmente) a regra moral pétrea da literatura setecentista, segundo a qual o vício deve ser punido e a virtude recompensada. Embora a virtude termine sem seu prêmio – o que se explica em função do diagnóstico rousseauiano de que, no tipo de sociedade (corrompida) figurada no romance, a virtude será sempre vítima –, o vício é punido com uma tal violência extemporânea – sintomática de uma espécie de crueldade típica de formas muito rigoristas ou “puritanas” de moralidade – a ponto de prejudicar a própria verossimilhança, introduzindo um estranho desacordo entre o final e as demais partes da narrativa, até então muito bem amarrada. Ou seja, o romance se apresenta como uma obra com pretensões moralizantes – como, aliás, era praxe no século XVIII –, e a perspectiva moralista que orienta a narrativa se revela de forma bastante explícita no final, com a aparição de um severo *deus ex machina* que, surgido do nada, distribui punições exemplares.

No entanto, ironicamente, a história da recepção do romance mostra que essas pretensões moralizantes explícitas não foram levadas muito a sério. Sua primeira recepção é a própria definição de um *succès de scandale*:

unanimemente censurado em público e avidamente lido em privado. Como afirmou um crítico anônimo de sua primeira tradução inglesa: embora “guiada com grande arte e habilidade”, a história é deveras “diabólica”. Ademais, “sua intenção de instrução é um insulto ao entendimento do público na medida em que a própria obra é uma afronta a todas as leis da virtude e do decoro” (anon., *Monthly Review*, 1784, apud Coward, 1998). Sua reputação como obra “demoníaca”, imoral e licenciosa persistiu durante o século XIX – quando foi duas vezes condenada em cortes judiciais, em Paris, por “ofensa à moralidade pública” –, até sua reabilitação e glorificação no século XX. Então, aquilo que era considerado “diabolismo” transmutou-se em “realismo”, e o romance passou a ser tomado como uma análise clínica e desenganada do desejo, pautada por um reconhecimento franco da realidade, e até mesmo dos encantos, i.e., das “flores do mal” – tal como apenas a sensibilidade mais calejada do século XX seria capaz de reconhecer e apreciar.

A apreciação moderna da obra parece, no entanto, compartilhar com aquela dos séculos XVIII e XIX – embora com os sinais invertidos – a mesma pressuposição de que a visão de seus protagonistas, Valmont e Merteuil, corresponderia, de certa maneira, àquela da persona autoral (senão biográfica). A premissa parece-me, porém, equivocada. Tudo indica que as alegações de moralidade feitas no romance devem ser tomadas a sério, e não ironicamente. E o desfecho trágico imposto aos protagonistas é um sinal claro de sua condenação moral. No entanto, o engano é perfeitamente compreensível, um reflexo, talvez, da extrema perícia empregada na composição dos personagens. Embora sejam ainda “tipos” e não indivíduos psicológicos, os vilões são tão ricos, tão sutis, tão multifacetados e encantadores, que dificilmente deixamos de simpatizar com eles e, até, de admirar sua inteligência, sagacidade, desenvoltura e ousadia extrema – algo que, escandaloso no século XVIII, tornar-se-ia banal nos séculos XX e, especialmente, XXI, quando não nos cansamos de derivar prazer estético da observação das vilanias de Frank Underwoods e Walter Whites.

Que o romance tenha sido lido a contrapelo de suas pretensões moralizantes é não apenas sinal de sua força, de sua riqueza enquanto forma

plurivocal, mas também do fracasso da intriga arquitetada pela persona autoral do moralista rousseauiano. Retornarei a esse ponto, no final. Entretanto, é preciso falar um pouco mais sobre o romance, seu formato, sua estrutura de enredo e tema.

Trata-se de um romance epistolar, ou seja, um exercício naquela forma típica do século XVIII, que, fixada de maneira paradigmática justamente por Samuel Richardson e Rousseau, em meados do século, foi copiada à exaustão até o início do século XIX, quando cai em desuso. É uma forma difícil de manipular, dado que o dispositivo da carta, que lhe é essencial, conquanto favoreça a multiplicidade de discursos, limita bastante as possibilidades dramáticas (e essa é, provavelmente, a razão de seu relativo abandono depois de 1800). Quem quer que tenha lido, ou tentado ler, *Pamela*, *Clarissa* ou *Julie*, sabe o quanto a ação é prejudicada por longas e tediosas descrições de estados psicológicos, histórias interpoladas ou digressões morais nas quais a voz autoral se intromete o tempo todo, transparecendo por detrás da personagem a que dá voz. Em *As relações perigosas*, porém, que, no domínio da técnica, superou largamente seus modelos, isso não acontece. Pelo contrário, Laclos mantém a tensão, e a narrativa prossegue enxuta, articulada e sem desvios excessivos, num ritmo bem cadenciado, de carta em carta. Apresentando-se na *persona* do editor de uma correspondência supostamente autêntica, o narrador reduz sua presença a um mínimo: a um prefácio e a algumas notas de rodapé breves e esparsas de caráter explicativo e contextual, nas quais deixa escapar apenas um ou outro comentário mais pessoal. A história – que transcorre em Paris e suas redondezas, entre agosto e dezembro de algum ano não definido do século XVIII – é, então, narrada através de seus personagens-correspondentes, cada qual detentor de uma voz bem característica, estilisticamente diferenciada, e de uma visão parcial, limitada, de uma trama que apenas o editor e o leitor podem ver em sua inteireza.

Excetuando-se um ou dois criados, esses personagens são de número bastante limitado, todos eles pertencentes à “sociedade”, no sentido estrito que a palavra ainda retinha no século XVIII, i.e., a “boa companhia”, a “elite”, o “escol”, o “*monde*”. Somos, então, espectadores privilegiados de um

mundo socialmente fechado e hierarquizado, regido pela lógica da “honra”. Apanágio da nobreza, honra significa a dignidade, a distinção, o prestígio, que comandam respeito, estima e admiração. É o resultado de uma avaliação pública do valor de determinado indivíduo, sua reputação ou renome, que garante a pertença à sociedade seleta dos “melhores” e define sua posição no interior desta. Extremamente suscetível à opinião alheia, a honra é uma qualidade volátil, que pode ser aumentada, diminuída, conquistada ou perdida. O mundo figurado no romance é, portanto, um mundo onde a “opinião pública” é soberana, árbitro supremo da honra e, portanto, da existência social. No interior desse mundo, destacam-se os dois protagonistas que incorporam uma forma particularmente agressiva da lógica da honra, i.e., da competição por distinção prevalecente nesta sociedade elitista.² Valmont e Merteuil são personagens “libertinos”.

Embora originalmente vinculado a certas correntes filosóficas “radicais” e heterodoxias religiosas, o libertinismo estabeleceu-se, no final do século XVII e início do XVIII, como uma subcultura aristocrática e cortês que envolvia o cultivo de um *ethos risqué*, i.e., um estilo de vida pautado pelo excesso, pela obsessão com a transgressão de padrões estabelecidos de decência e modéstia. Do ponto de vista sociológico, o libertinismo costuma ser interpretado como uma reação nostálgica, alicerçada em antigos valores de liberdade e de independência aristocrática, ao processo de “domesticação” da nobreza envolvido na formação do Estado Moderno, i.e., de sua conversão de uma camada de guerreiros em uma classe de cortesãos, a serviço do rei e despida de suas prerrogativas tradicionais. Se é a noção de “civilidade”, com sua ênfase na regulação do comportamento segundo a sensibilidade alheia, que melhor expressa o *ethos* da nobreza cortesã, o libertinismo pode ser entendido como um “comentário irônico” à civilidade, uma forma de incivilidade ostensiva e sofisticada que traduzia para a linguagem das maneiras cortesãs os elementos recalcados de violência e de assertividade viril do antigo código guerreiro da honra. Inca-

² Sobre a noção de “honra” no Antigo Regime, cf. James, 1978; Ribeiro, 1990; Elias, 2001, especialmente pp. 111-113.

pazes, no espaço pacificado dos Estados nacionais, de se distinguir através de “feitos de armas”, i.e., de estabelecer sua superioridade em relação aos comuns e sua proeminência entre seus pares por meio de conquistas militares, os libertinos o fazem por meio de conquistas amorosas. As intrigas, as aventuras galantes, são, assim, os sucedâneos das batalhas do passado. A finalidade, porém, é a mesma: conquistar renome e prestígio, acumular honra e glória, pela vitória e humilhação dos rivais. Assim como o cavaleiro medieval, o gentil-homem libertino moderno busca a fama imorredoura dos feitos notáveis e teme o ridículo, a vergonha desonrosa e o esquecimento. Apenas o cenário é outro: salões e alcovas e não mais campos de batalha e torneios.³

Valmont e Merteuil comportam-se dessa maneira. Não é o desejo sexual que os move, a voluptuosidade (como se costuma assumir), mas, sim, o prazer da competição e da conquista. Não são hedonistas ou sibaritas. Não se interessam pelo mero prazer sensual e pelo gozo indolente. Pelo contrário, o que os caracteriza é seu extremo autocontrole, seu intelectualismo. Há um “ascetismo libertino”. Jamais agem por impulso e nada deixam ao acaso. Suas ações são calculadas e seus sentimentos, dissimulados, pois sabem que os sentimentos, especialmente o amor, são fraquezas que os desviam de seus objetivos e os deixam expostos aos ataques de rivais.

“Nosso destino é conquistar”, diz Valmont a Merteuil, logo no início do romance (2012: 43). E quanto mais difícil a conquista, quanto mais arriscada a aventura, melhor: maior a honra da empreitada e a glória do êxito. É por isso que Valmont rejeita de início a proposta de Merteuil de seduzir Cécile Volanges, a noiva adolescente de um rival de ambos. Seria demasiado fácil. Ela se entregaria “sem defesa”. “Vinte homens poderiam bem suceder como eu”, diz Valmont, que está empenhado em um outro projeto mais árduo, cujo êxito lhe asseguraria “tanto glória quanto prazer”. Trata-se de conquistar a piedosa presidenta Tourvel, com “sua devoção, seu amor conjugal, seus princípios austeros. Eis aí o que vou atacar; eis aí o inimigo à mi-

³ Sobre o libertinismo como fenômeno social, cf. Bryson, 1998, especialmente cap. 7. Sobre a literatura libertina na França do século XVIII, cf. Trousson, 1996.

nha altura” (ibid.: 43-44). Derrubar suas defesas, invadir essa fortaleza de virtude, é o que excita Valmont.

O emprego de metáforas militares não é fortuito. Trata-se de uma constante na linguagem dos dois, especialmente de Valmont, que se compara a Alexandre, o Grande, ao Visconde de Turenne e a Frederico II, e descreve frequentemente suas aventuras na linguagem da guerra e da estratégia militar.⁴ Gostaria, porém, de explorar um outro conjunto de metáforas empregado pelos protagonistas, não metáforas militares, mas literárias.

Ainda no início do romance, quando Merteuil apresenta a Valmont seu plano de uma nova intriga, coloca-o no papel do protagonista. “É digna de um herói: você estará servindo o amor e a vingança; será (...) mais uma *rouerie* (um feito libertino) a acrescentar a suas Memórias”, diz Merteuil, que também se oferece para escrevê-las um dia. Se, nesta intriga arquitetada por Merteuil, cabe a Valmont o papel de herói, “a heroína deste novo romance” será a jovem Cécile (ibid.: 40-41). Em duas ocasiões, o cavaleiro Danceny é comparado também a um “herói de romance” (ibid.: 155; 163) por Merteuil, que se vangloria de ser a autora dos incidentes que o levaram a tomar determinada ação: “O fato que o levou a escrevê-lo é obra minha, creio inclusive que é minha obra-prima”, diz ela (ibid.). Na famosa carta 81, na qual Merteuil descreve o seu extraordinário *self-fashioning* libertino, a necessidade de “aliar a inteligência de um autor ao talento de um ator” é apontada como parte de seu aprendizado (ibid.: 222). E, tripudiando de Valmont, comenta que se este tivesse a intenção de gabar-se de havê-la conquistado não disporia de qualquer prova, exceto “palavras soltas que não deixam rastros (...) e uma sequência de fatos inverossímeis de que o relato sincero mais lembraria um romance mal tramado” (ibid.: 224). Já

⁴ Como nesta passagem, p. ex.: “Obrigui ao combate o inimigo que não queria mais que temporizar; atribuí-me, mediante sábias manobras, a escolha do terreno e das disposições; soube inspirar segurança ao inimigo de modo a alcançá-lo mais facilmente em seu reduto; soube criar o terror antes de passar ao combate; nada deixei ao acaso, a não ser a constatação de uma grande vantagem em caso de êxito, e a certeza de recursos em caso de derrota; por fim, só desencadeei a ação depois de garantir uma retirada, por onde pudesse cobrir e conservar tudo o que já havia conquistado” (2012: 356).

Valmont, por sua vez, na carta em que introduz Cécile à arte da intriga, oferece uma verdadeira lição de realismo ficcional: “São esses detalhes”, diz ele, “que criam a verossimilhança, e a verossimilhança torna as mentiras inconsequentes” (ibid.: 233). Finalmente, o instrumento de que Merteuil se utiliza para convencer Valmont a romper com sua rival Tourvel é uma história: “Só o que posso fazer é contar-lhe uma história” (ibid.: 393). Enredado na história de Merteuil, Valmont é, assim, subjugado por sua adversária. Nada mais natural, portanto, a esses contadores de histórias que o recurso a outras histórias. Desse modo, ao se preparar para uma nova intriga, Merteuil lê “um capítulo do *Sopha*, uma carta de Heloísa e dois contos de *La Fontaine* a fim de repassar os diferentes tons que queria assumir” (ibid.: 59). E Valmont, num momento de impasse em seu projeto de conquista, declara ter “repassado em vão todos os meios conhecidos, que estão nos romances” (ibid.: 313).

Enfim, minha intenção, com essas citações, é apontar para uma analogia, revelada no romance, entre a arte da intriga e a arte da ficção. Assim como o romancista, o sedutor, diz o cavaleiro Danceny, ao contrário do amante apaixonado, “nunca age senão segundo um plano, [sendo] capaz de combinar seu curso e seus recursos, e prever de longe os acontecimentos” (ibid.: 407). Leitores de ficção, Valmont e Merteuil são também ficcionistas, finos artesãos, cujo ofício é tramar histórias, enredar a si mesmos e aos outros. Mas Valmont e Merteuil são também personagens de ficção, presos a uma história que não é de sua criação e na qual o seu destino não pode ser senão trágico. Essa história pode ser lida como uma ilustração do argumento de Aristóteles, nos livros VIII e IX da *Ética a Nicômaco*, de que a amizade entre os maus é impossível, pois sendo esses instáveis, inconstantes, também sua amizade o é, estando fadada à dissolução. Tendo iniciado o romance como amigos, confidentes e co-conspiradores, Valmont e Merteuil, sucumbindo à própria vaidade e orgulho, terminam como inimigos, destruindo-se mutuamente.

A Valmont é permitida, ao menos, uma morte honrada, na ponta da espada, em duelo. Se ele morre como um libertino arrependido, regenerado pelo amor, procurando expiação, ou se faz de sua morte um último ato

numa última intriga contra sua arquirrival, Merteuil, é algo que permanece em aberto. De qualquer modo, Valmont morre pranteado e respeitado. A mesma sorte não cabe a Merteuil. Ela sofre a pior morte possível para um personagem libertino: a morte social da ignomínia e da desonra. Ademais, dois incidentes, inseridos na última hora e sem qualquer conexão com o restante da narrativa, compõem a sua punição exemplar: a ruína financeira em razão de um misterioso processo judicial e a desfiguração causada por uma doença devastadora. A mensagem da catástrofe parece ser a de que se a virtude é incapaz de florescer nesse mundo corrompido, orientado pela *opinion publique*, ao menos se pode esperar que pérfidos libertinos – especialmente se forem do sexo feminino – sejam punidos por alguma providência ou Deus benevolente da ficção. Ironicamente, não é o desfecho da intriga – selada pela aparição desse Deus moralista rousseauiano – que, historicamente, fez o renome deste romance, mas sim as intrigas de seus personagens libertinos.

Referências bibliográficas

BRYSON, Anna. *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England*. Oxford/Nova York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1998.

CHODERLOS DE LACLOS, Pierre. *As relações perigosas*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COWARD, David. Introduction. In: LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons Dangereuses*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 1998.

_____. Laclos and the Denouement of the *Liaisons Dangereuses*. *Eighteenth-Century Studies* 5, n. 3 (1972), pp. 431-449.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

JAMES, Mervyn. *English Politics and the Concept of Honour 1485-1642*. Past and Present: Supplement 3. Oxford: Past and Present Society, 1978.

MALRAUX, André. Préface. In: LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris: Gallimard, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine. *A etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no século XVIII na França. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo/Rio de Janeiro: Companhia das Letras/FUNARTE, 1996.

PARTE III

VARIAÇÕES DA NARRATIVA
CONTEMPORÂNEA

Memórias estilhaçadas e autoficção: reinventando a escrita autobiográfica

Anna Faedrich

Analisar a autoficção como um novo modo de expressão autobiográfica é o objetivo principal deste texto,¹ que parte de análises realizadas por mim nos últimos anos sobre a reinvenção dos protocolos de escrita e de leitura na prática autoficcional.

Entendo a autoficção como componente das “escritas do eu”. Essa “expressão guarda-chuva” abrange todos os modos de manifestação autobiográfica: autobiografia, autorretrato, poema autobiográfico, diário íntimo, correspondência, testemunho, memórias, relato de infância, romance autobiográfico e autoficção.² Entre esses “gêneros vizinhos” da autobiografia – modo como Philippe Lejeune se refere às diferentes modalidades de escrita autobiográfica –, existem pontos de convergência e desacordos. Neste texto, interessa-me o funcionamento da autoficção como um novo habitante desta vizinhança. Para isso, analiso 1) a *motivação* para a escrita do eu – o que leva alguém a escrever sobre si? – como ponto de convergência entre todas as modalidades de expressão autobiográfica, sem ignorar a especificidade de cada gênero; e 2) os pactos autobiográficos e autoficcional como

¹ Elaborado para o seminário “Reinvenções da narrativa”, realizado na Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), nos dias 24 e 25 de maio de 2018.

² Podemos pensar inclusive no cinema, sendo exemplar o filme realizado em homenagem aos sessenta anos de carreira do ator Paulo José, *Todos os Paulos do mundo* (2018). O filme foi feito a partir de depoimentos escritos pelo próprio Paulo José e de cenas marcantes de sua carreira.

pontos de divergência, uma vez que cada contrato de leitura é marcado por princípios diferentes, e a autoficção é paradigma da reinvenção dos protocolos de escrita e de leitura.

Escritas do eu: motivações

A melhor coisa é poder escrever todos os meus pensamentos e sentimentos; do contrário, iria me sufocar.

Anne Frank

O aspecto dramático das autoficções remete a memórias fragmentárias e estilhaçadas. Não são raras as autoficções brasileiras voltadas para sublimar a estética da inelutabilidade da morte. Há bons exemplos na literatura brasileira contemporânea. *A chave de casa*, de Tatiana Salem Levy, que rememora a morte da mãe, o sentimento de impotência face à doença e de orfandade:

Eu acreditei, você não morreria. (...). Você escondeu o quanto pôde, até o dia em que não pôde mais. No princípio, simplesmente recuávamos o olhar do seu ventre crescendo, do seu pescoço inchando, mas com o tempo fomos obrigadas a ver o que não queríamos. Você tinha barriga de grávida, embora não houvesse bebê algum. Gânglios espalhados pelo pescoço, embaixo do braço, na virilha. Cansava-se um pouco. Enjoava. Vomitava sangue. Era a realidade querendo vencer a nossa fantasia (...) (Levy, 2007: 14).

Meus desacontecimentos, de Eliane Brum, que evoca a morte da irmã, o sentimento de dor profunda e as memórias dramáticas:

A morte é o mundo sem palavras. E é curioso que minha primeira lembrança seja a morte. Como se eu tivesse nascido morta. E a vida só tivesse acontecido alguns anos depois, quando eu já era um zumbi crescido. Nasci não de um, mas de vários túmulos. O primeiro deles foi o corpo da minha mãe, assassinado pela morte da criança que veio antes. Uma menina, a primeira menina (Brum, 2014: 12-13).

O livro é atravessado pelo tom dramático. Brum só teria nascido por causa da morte da irmã ainda bebê. No capítulo “Irmãs”, a narradora con-

fessa em tom pungente: “Minha irmã me deu uma *bio*, já que eu não nasceria se ela não tivesse morrido. Eu agora lhe dou uma *grafia*. Aqui consumamos nossa fusão, mas também a separação definitiva” (Brum, 2014: 24).

Outro exemplo é *Ribamar*, de José Castello, no qual a morte em vista é a do pai, cujo nome dá título ao livro:

Ainda não lhe disse, pai: escrevo um romance. Não sei se chegará a ser isso. O mais correto é falar de notas para o livro que, um dia, escreverei, *Ribamar*, ele se chamará. Eu o dedicarei a você (Castello, 2010: 13-14).

O céu dos suicidas, de Ricardo Lísias, em que a morte traumática do melhor amigo do protagonista é mote para a escrita autoficcional. Este excerto do romance mostra o último diálogo entre Ricardo e o amigo André:

Acho que no dia seguinte, ou uns dois dias depois, ele me ligou: – Ricardo, vou me internar de novo, fica de olho em tudo e me ajuda. – André, eu não aguento mais, foi isso que respondi. Então acho que se passaram mais uns dois dias e me telefonaram dizendo que ele tinha se enforcado (Lísias, 2012: 144).

K., relato de uma busca, de Bernardo Kucinski, que tem como horizonte a morte da irmã, Ana Kucinski, e de seu cunhado, sequestrados no período da ditadura militar brasileira:

Assim começou a saga do velho pai, cada dia mais aflito, mais maldormido. No vigésimo dia, depois de mais uma incursão inútil ao campus e à casa de Padre Chico, recorreu aos amigos do círculo literário; os mesmos que por descontrole havia amaldiçoado. Quem sabe conheciam alguém que conhecesse alguém outro, na polícia, no exército, no SNI, seja onde for dentro daquele sistema que engolia pessoas sem deixar traços (Kucinski, 2014: 18).

A motivação para a escrita autobiográfica é tema de interesse de diversos pesquisadores das escritas de si. A formulação original de Doubrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas “práticas da cura”, o que talvez explique o patente aspecto dramático da autoficção. É comum autores declararem a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, para mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática que, no plano dos sentimentos,

antes da escrita, é confusa e caótica. Mas o aspecto dramático presente nessas obras varia em intensidade. *Antiterapias*, de Jacques Fux (2014), por exemplo, revela dramaticidade com um tom mais leve que *Ribamar* (Castello, 2010), *A chave de casa* (Levy, 2007) ou *O céu dos suicidas* (Lísias, 2012). Em todo caso, a motivação primeva para os escritores seria, na anotação de Philippe Vilain, o desejo inerente ao ser humano de se conhecer:

O desejo de se conhecer, de se identificar com uma imagem de si, motiva, na maioria dos casos, a escrita autobiográfica, mas não é certo que tal motivação possa derivar de um puro exercício de contemplação, pois mesmo que possamos contemplar de fora aquilo que não conhecemos, nós sempre apreciamos mais a contemplação daquilo que conhecemos intimamente e que podemos identificar claramente (Vilain, 2005: 18).

Autoconhecimento, autocompreensão, reconstituição de si, partilha da dor, elaboração do trauma, reestruturação do caos interno, “exorcização dos fantasmas”, registro da urgência da situação pessoal, experiência da análise, deflagram as escritas do eu.

Se os gêneros vizinhos da autobiografia convergem quanto à motivação da escrita de si, vista como uma intensa busca de si e um mergulho profundo no eu, também se diferenciam em função de especificidades formais que merecem registro.

A esse respeito, duas afirmações, excessivas, em relação à literatura devem ser enunciadas de modo mais cuidadoso. A primeira é a afirmação de que “tudo é ficção”, do romance à autobiografia, passando pelo testemunho. A outra asserção é a de que “tudo é autobiográfico”, ou seja, qualquer produção literária trará biografemas e traços autobiográficos de seu autor.

Françoise Lavocat, em *Fait et fiction: por une frontière* (2016), resolve de modo convincente esse impasse ao demonstrar que tais fronteiras, entre fato e ficção, realidade e imaginário, são necessárias cognitivamente, conceitual e politicamente. Eliminá-las reduziria o prazer de se passar de um mundo ao outro. Seu argumento é o de que “a ficção é o lugar de uma negociação constante”, do equilíbrio entre “a proteção da vida privada e a liberdade de expressão” (2016: 276).

A proximidade da relação entre a literatura e a esfera judicial não é atributo específico da autoficção contemporânea. Recente é o tipo de acusação que penaliza a referencialidade da ficção e provavelmente “se deve à abolição proclamada da fronteira entre fato e ficção” (Lavocat, 2016: 277).

As escritas do eu fazem parte da esfera da subjetividade, por isso estão em questão a falibilidade da memória; o discurso parcial e tendencioso – evidente nas autobiografias de políticos –; a complexidade do inconsciente, uma vez que não dominamos o que é dito etc.

Colocar em xeque o que se narra na literatura do eu não deveria ser o mesmo que considerar tudo ficção. A distância entre o vivido e o narrado pode ser vista como desencadeadora do esquecimento e do preenchimento imaginativo das lacunas da memória, o que legitimaria a desconfiança dos discursos autobiográficos. Entretanto, se o testemunho é um discurso suscetível aos apagamentos da memória e à complexidade do inconsciente face ao trauma, isso não o eleva ao patamar da ficção, em pé de igualdade com romances e autoficções.

O oposto – “tudo é autobiografia” – é igualmente questionável, porque retira do autor a faculdade de inventar, de modo deliberado e – por que não? – literário. É certo que toda a escrita passa pela subjetividade de seu criador, mas não acredito que isso seja o suficiente para considerarmos tudo autobiográfico, nem para abrimos mão das singularidades de cada proposta literária. Presumir que tudo emana das histórias pessoais do eu, em um extremo, ou que há sempre fragmentos imaginativos que retiram da autobiografia o que desejam ser – histórias lineares sobre trajetórias individuais – faz tábula rasa da diversidade e apaga a pluralidade de modos de expressão que esse campo, escritas do eu, pretende abarcar.

Se lançarmos mão de exemplos radicais da literatura, como o gênero policial e a ficção científica, veremos que é preciso dosar a desconstrução radical das fronteiras genéricas.

O fato de usarmos a vida como matéria-prima sempre ocorreu na história da literatura, como Evando Nascimento (2014) aponta. No caso das autobiografias e dos “dispositivos autoficcionais”, a atitude expressa é consciente, “embora com propósitos e resultados distintos”. Nascimento também

chama a atenção para a “necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia”. No caso da autoficção, por meio da palavra inventiva:

Diria que na autoficção ocorre um *tratamento* sem fim das experiências traumáticas e não traumáticas. Mas um *tratamento* no sentido literário e não no sentido clínico, ou seja, uma *abordagem* formal de determinados conteúdos experienciais. E quando o tratamento é bem realizado, tema e forma não podem mais ser separados, consistindo num processo sem fim. É o que se chama hoje de “obra em processo”, cujo processo de significação jamais se conclui (Nascimento, 2014: 221).

A noção de escrita terapêutica é constantemente rechaçada entre os literatos por conta da implicação de um “utilitarismo rasteiro” para a literatura. Luciene Azevedo partilha dessa opinião, embora refute caracterizar a autoficção como recurso terapêutico. Azevedo considera que o “desnudamento” e a reconstrução do autor estão sempre ali, mediados pela escrita:

ainda que eu tenda a rejeitar a autoficção como “terapia”, porque me parece que isso implicaria um utilitarismo rasteiro, acho que a ideia pode ter relação com (...) uma certa demanda (do público) por ver, reconhecer um sujeito desnudando-se, (de)compondo-se por escrito, na frente do leitor, construindo um sujeito na realidade das palavras (Azevedo, 2014: 236).

Se a autoficção não cura nem “expurga os males”, ela é no mínimo, assim como as outras formas de expressão autobiográfica, uma tentativa quase sisífica de elaborar um passado irrecuperável. Nos termos de Vilain,

Crer que a escrita autobiográfica possui a função mágica de salvar seu passado do esquecimento, de se conhecer, de *se* reencontrar no universo da linguagem, de se substituir e de se transformar em um objeto literário transcendente, parecerá, com efeito, eminentemente irrisório, visto que a literatura permite que se encontre de si apenas uma imagem imperfeita, um fantasma, uma sombra, e visto que a sua ambição, quase sisífica, condena instantaneamente seu autor a permanecer em uma inconsolabilidade permanente (Vilain, 2005: 17-18. Tradução minha).

Característica igualmente comum entre a autoficção e as demais escritas do eu são as estratégias de autocelebração do autor. A escrita sobre si cede, inconscientemente ou não, ao narcisismo. O enunciador do texto se

atribui valor sob a máscara da modéstia, assumindo a persona de transcritor do elogio:

(...) não falar de si, ocultar-se enquanto enunciador no texto, encarregando sua eloquência não de dizer o que *eu sou*, mas de dizer, através do próprio nível de linguagem que emprego, o que *eu valho*, e de enaltecer, assim, o *eu* criador do discurso (o estilismo pode ser interpretado como a dissolução do eu em um puro esteticismo narcísico); a modéstia sendo, como se sabe, a arte de ser elogiado duas vezes, uma outra forma consiste em fazer os outros dizerem a estima que têm por *mim* e em fazer de si um simples transcritor do elogio; enfim, pintar-se em uma postura honorífica, exagerar sua generosidade, sua tolerância, sua benevolência ou sua empatia a respeito do próximo para buscar a adulação e dar de si mesmo a imagem de um indivíduo admirável, amável, cuja perfeição singular abrangeria o projeto de construir sua lenda pré-póstuma (Vilain, 2005: 15. Tradução minha).

O exagero de sua própria generosidade, tolerância e benevolência são práticas comuns nas escritas do eu. É certo que os *Diários da presidência: 1995-1996*, que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (2015) transcreveu de suas gravações quase diárias sobre o exercício do cargo, suprimem revelações que pudessem condená-lo em juízo. Terá, é claro, uma informação ou outra, para manter a verossimilhança da obra e o pacto autobiográfico com o leitor. Entretanto, de modo geral, os volumes não trazem polêmica retumbante. Seleções, disfarces dos defeitos e realce das qualidades são comuns neste tipo de prática subjetiva.

Nas autoficções não é diferente. Escritores brasileiros acabam utilizando esse espaço de fabulação de si para manifestar autoelogios, que podem se referir até mesmo às virtudes na esfera sexual. Seriam como “autoficções fálicas”, mais voltadas à exaltação da virilidade do que do caráter, como acontece no romance *Divórcio* e no conto “Autoficção” de Ricardo Lísias. Ambos são repletos de autoelogios às dimensões e ao fôlego de seu pênis, bem como à maestria de seu desempenho no sexo oral. No conto “Autoficção”, o narrador em terceira pessoa narra a situação da personagem Ricardo Lísias em uma entrevista. No final do conto, o narrador diz: “Seu pau imenso e poderoso entrava e saía da reportagem sem dó” (Lísias, 2015: 89).

Se a autoficção tem tantos pontos em comum com os gêneros autobiográficos, qual seria, então, a sua especificidade, ou melhor, o que a determinaria como um novo modo de expressão autobiográfica?

A autoficção reinventa não só o protocolo de escrita como também o de leitura. Por um lado, os elementos da vida real do autor conferem autenticidade ao texto e fazem com que o leitor, em um primeiro momento, acredite que se trate realmente da vida do autor. Por outro lado, o pacto de leitura sob a chave autobiográfica é desconstruído pelos indícios de ambiguidade. O leitor da autoficção transita por uma dupla recepção, autobiográfica e ficcional. O mais importante nessa recepção é a indecidibilidade, característica necessária da autoficção.

Nos estudos sobre a autoficção, predominam as seguintes constatações: 1) se trata de um romance, e o livro se autodenomina fictício (capa/ficha catalográfica); 2) é escrita em primeira pessoa (é uma escrita do eu); 3) existe o homonimato entre autor-narrador-protagonista (e esse é um dos pontos que mais gerou controvérsias); 4) o pacto de leitura autoficcional é ambíguo, caracterizado pela mistura deliberada do referencial com o ficcional; e 5) é marcada pela inovação formal.

Annie Ernaux³ destaca como inovações da autoficção a revelação do autor (antes dissimulado no romance autobiográfico) e a sua recepção diferenciada:

(...) um monstro informe, um tipo de arqui-gênero, que recobre todas as formas de escrita do eu e coloca sob a mesma bandeira escritas extremamente diferentes. Cada vez que o personagem é o mesmo que o autor, fala-se de autoficção. Mais do que uma “*ficção de eventos e de fatos estritamente reais*”, definição dada por Serge Doubrovsky, penso que a autoficção é a continuação do romance autobiográfico, mas transportada à nossa época, que é diferente, especialmente porque a recepção mudou. Antes, o romance autobiográfico procurava, sobretudo, dissimular o autor; hoje, a autoficção serve para revelar e é isso que me interessa (2011).

Em *Autofiction: une aventure du langage*, Philippe Gasparini aborda a reinvenção da escrita autobiográfica. Para o teórico francês, autoficção

³ Autofiction/Dossier. *Le Monde*. 3 de fevereiro de 2011.

é “texto autobiográfico e literário com muitas características de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, disparidade e autocomentário que tendem a problematizar a relação entre escrita e experiência” (Gasparini, 2008: 311. Tradução minha).

A autoficção é, portanto, metaficcional e problematiza a relação entre escrita e experiência. No mesmo caminho, estão as observações de Sébastien Hubier acerca da autoficção doubrovskiana que teoriza sobre a sua própria prática literária, demonstrando apreço pela análise do funcionamento da escrita:

De fato, S. Doubrovsky, introduzindo a experiência analítica no âmago do texto, é conduzido a teorizar sobre sua prática literária, a se entregar a uma análise do funcionamento de sua escrita. A autoficção teria assim, como característica, apresentar, em filigrana, uma reflexão sobre o estatuto teórico das escritas na primeira pessoa e iluminar os territórios obscuros da personalidade (Hubier, 2003: 126-127. Tradução minha).

Na literatura brasileira existem dois casos paradigmáticos da metaficção como teoria que estuda a relação entre escrita e experiência: *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, e *A resistência*, de Julián Fuks (2015). Ambos apresentam uma reflexão profunda das noções pertinentes à prática da autoficção. No capítulo 46 d’*A resistência*,⁴ o narrador revela para seus pais, personagens do livro, que a história escrita está ancorada na experiência real da família e, com isso, dialoga com a reflexão que é parte da teoria da autoficção. Como é próprio em autoficções, Fuks consegue transmitir a sensação de estranhamento dos pais “se lendo” enquanto personagens:

Na noite passada meus pais leram o livro que lhes enviei, enganaram a insônia com estas páginas, por algum tempo estiveram depurando o que poderiam comentar, *como lidariam com esta situação um tanto exótica*. É claro que não podem fazer observações meramente literárias, ambos ressalvam como

⁴ Sobre *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, ver “O jogo autoficcional em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago”, capítulo 2 da tese *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (Faedrich, 2014).

se quisessem se desculpar, durante toda a leitura sentiram uma *insólita duplicidade*, sentiram-se *partidos entre leitores e personagens*, oscilaram ao infinito entre história e história. É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço a minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. *Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós* (Fuks, 2011: 134-135. Grifos meus).

As questões da mentira e da memória também são abordadas de forma pertinente ao debate autoficcional:

Você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma; não sei, talvez eu queira apenas me defender com este comentário, mas suspeito que não fomos assim, acho que fomos pais melhores. Penamos um pouco com seu irmão, é verdade, e você é fiel à sequência de fatos, fiel como se pode ser fiel às *instabilidades da memória*, mas me pergunto se ele chegou a ficar tão mal, se alguma vez foi tão esquivo, tão intratável, se por tanto tempo esteve inacessível no quarto. *Me lembro e não me lembro de muito do que você narra*, dos vários episódios ásperos, mas é evidente seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que eu não termino de decifrar. Não entendi bem, por outro lado, por que você preferiu inverter o conflito com a comida, subverter o sobrepeso do seu irmão e tratá-lo como magro. Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio patente, vestígio de outros tantos desvios, *apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro* (Fuks, 2011: 135. Grifos meus).

N^a *resistência*, o pai questiona o autor-filho por que escrever sobre a própria história, as cicatrizes e os conflitos familiares e, com isso, traz à baila um questionamento fundamental para se pensar sobre os limites da autoficção – “invasão do que temos de mais íntimo” – e sobre os motivos que levam um escritor a elaborar a sua experiência:

É meu pai quem coloca as perguntas: O que se ganha com uma *descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes*, o que se ganha com *esse escrutínio público dos nossos conflitos*? Se seu irmão em suas festas devassava a casa para tanta gente, se aquilo que você descreve era uma invasão dos nossos domínios, *que devassa você promove agora, que invasão do que temos de mais íntimo?* (...) Entendo, é claro, ele prossegue em tom ameno, que há muita elaboração de tudo o que vivemos, que *o livro é outra forma de terapia*, que uma história emo-

cional ganha corpo ali. Mas nesse caso não deveria ficar entre nós, um texto que lêsemos juntos, interpretássemos, discutíssemos? (Fuks, 2011: 136-137. Grifos meus).

Por fim, Fuks revive a questão da autoficção como “outra forma de terapia”, aludindo ao aspecto assinalado por Doubrovsky no início de sua trajetória de conceitualização da autoficção.

A técnica de trazer para dentro da obra literária questões pertinentes ao debate teórico sobre a autoficção também faz parte do jogo autoficcional em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago (2014), uma espécie de brincadeira com o leitor, uma provocação à moda machadiana. A autoficção propriamente dita já é um jogo de esconde-e-revela, de afirmação-e-negação, de ambiguidades.

Por fim, vale também lembrar a relação da autoficção doubrovskyana com uma nova concepção de sujeito: múltiplo, polimorfo, em permanente mudança, sendo sempre “um outro”. Para Doubrovsky, o eu é diverso e in-capturável:

Espalhei sobre a cômoda da sala as fotos do que chamo “eu em diferentes fases da minha vida”. O que eu vejo de mim é a cada vez um outro, “eu é um outro” segundo a fórmula célebre de Rimbaud, Eu, que só existe em um presente puro e que para mim só pode ser escrito no presente (real e fictício), já não pode se identificar com a diversidade de seus eus passados (Doubrovsky, 2001: 26).

Termino com essa imagem criada por Doubrovsky por considerar que ela ilustra bem a condição do sujeito pós-moderno, que não é mais o sujeito cartesiano, isto é, racional, consciente e pleno. Para Stuart Hall, o sujeito pós-moderno “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” ([1992] 2006: 13). A “confortadora narrativa do eu”, diz o autor, é uma “cômoda história sobre nós mesmos” se acreditamos em uma identidade unificada desde o nascimento até a morte (o que é uma fantasia). Cabe à autoficção a (eterna) tentativa de reconstituição do eu por meio da elaboração artística das memórias estilhaçadas.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Luciene. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Faculdade de Letras (Tese de Doutorado), PUCRS, 2014, pp. 233-236.

BRUM, Eliane. *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras*. São Paulo: Leya, 2014.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Alfragide: Leya, 2012. [2010]

ERNAUX, Annie. Entrevista. Toute écriture de vérité déclenche les passions. Autofiction/Dossier. *Le Monde*. Por Raphaëlle Rérolle. 4 de fevereiro de 2011. Disponível em: http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html. Acesso em: 7/6/2017.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUX, Jacques. *Antiterapias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

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

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction: pour une frontière*. Paris: Seuil, 2016.

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

LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. Autoficção. In: LÍSIAS, Ricardo. *Concentração e outros contos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

NASCIMENTO, Evando. Entrevista. In: FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Faculdade de Letras (Tese de Doutorado), PUCRS, 2014, pp. 218-224.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi: essai*. Montréal: XYZ éditeur, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

Javier Cercas: da ficção histórica ao romance sem ficção

Felipe Charbel

*Um escritor não escreve nunca sobre o que conhece,
mas precisamente sobre o que ignora.*

Javier Cercas

I.

Nas últimas décadas, especialmente a partir da virada do século XX para o século XXI, vimos a publicação de uma série de narrativas literárias que discutem e encenam os modos como ficção e realidade podem se mesclar – ou devem se cindir –, em textos marcadamente referenciais. Essas “literaturas do real”¹ são de difícil catalogação, por combinarem procedimentos de gêneros ficcionais, ensaísticos e historiográficos.² Mas não é incomum que os próprios escritores se refiram a essas obras como romances. Em alguns casos, como “romances sem ficção”.

¹ Por “literaturas do real”, Jablonka (2014: 236) entende um conjunto de narrativas que se mostram herdeiras do romance realista do século XIX, mas que apostam pesadamente na referencialidade do discurso. É o caso da “literatura factográfica” soviética (os *faktoviki*) e do *nonfiction novel* americano. Os “factistas” entendiam que a “verdade do real” estaria no “documento-memória, que é pura presença, autenticidade, prosa vívida”. Já o *nonfiction novel* se valia de meios ficcionais para contar uma história real.

² A dificuldade de classificação se relaciona ao diagnóstico de certa “inespecificidade da linguagem artística contemporânea”, ao caráter de “frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos”, que marca a produção artística recente, como sugere Florencia Garramuño (2014: 11). A inespecificidade fica patente no modo como Javier Cercas e Patrick Deville se referem às próprias criações literárias, como discutirei adiante. Para o exame dessa questão na literatura do século XXI, conferir Azevedo (2016).

Nessas narrativas ao mesmo tempo históricas, biográficas e autobiográficas (quase sempre o narrador é também um personagem, alguém que pesquisa e escreve o livro que estamos lendo), é possível notar uma reivindicação ostensiva da herança romanesca. Isso se dá de diversas maneiras. Em primeiro lugar, pelas informações apresentadas no paratexto: “livro que expande os limites do gênero romance”; “tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”; “vertiginoso romance sem ficção”. Em segundo lugar, por comentários feitos pelos autores em entrevistas e ensaios, replicados em resenhas e materiais de divulgação; frases como “é um romance, mas é tudo verdade”. Por fim, a reivindicação dessa herança se faz ver nos aspectos formais: em procedimentos e técnicas narrativas peculiares às formas romanescas do século XXI.

Minha ideia aqui é apresentar e discutir duas dessas variedades do romance contemporâneo: o “romance sem ficção” e o que chamo de “romance de dominante referencial”. Por “romance de dominante referencial” entendo um conjunto de narrativas que se definem pelo impulso de fidelidade ao acontecido e pela dramatização de uma recusa da ficcionalidade, sem que com isso os escritores deixem de mobilizar a fantasia e o fingimento como recursos para a reconstrução biográfica e para a compreensão do passado histórico. Sem ter a pretensão de realizar um inventário exaustivo, é possível citar uma série de obras recentes, produzidas por escritores de nacionalidades diversas, romances como *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; *HHhH* (2009), de Laurent Binet; *K., relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa; e *Jan Karski* (2009), de Yannick Haenel. Já por “romance sem ficção”, entendo um conjunto de narrativas que se fundam no veto à ficcionalidade, mas não à imaginação, e que mesclam traços formais do ensaio e da historiografia à escrita romanesca. É o caso de obras como *O impostor* (2014) e *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas; *Peste e cólera* (2012) e *Viva!* (2014), de Patrick Deville; *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo; *Limonov* (2011), de Emmanuel Carrère; e *1912+1* (1986), de Leonardo Sciascia. Em suas variações mais experimentais, os romances sem ficção se apresentam como montagem polifônica ou como

colagem de depoimentos, matérias de jornal, entrevistas.³ É o que acontece em obras como *O curto verão da anarquia* (1972) e *Hammerstein ou a obstinação* (2008), de Hans Magnus Enzensberger, e nos livros inclassificáveis de Svetlana Aleksievitch, como *O fim do homem soviético* (2013), *Vozes de Tchernóbil* (1997) e *A guerra não tem nome de mulher* (1985).

Tanto os romances de dominante referencial como os romances sem ficção se mostram beneficiários diretos do espólio do *nonfiction novel* de Truman Capote, Rodolfo Walsh, Norman Mailer e Tom Wolfe: na cobiça da fidedignidade ao real, e também no plano quimérico de proceder a uma *faction*, “desorientadora contração de ‘fiction’ e ‘fact’”, desorientadora porque, como sugere Javier Cercas (2016: 43) no ensaio *A terceira verdade*, “toda ficção é uma mescla de ‘fiction’ e ‘fact’, e a ficção pura, sem o combustível do real, é uma simples abstração”.⁴ No entanto, essa herança é mais perceptível no *ethos* da fidelidade às coisas como foram (e não como poderiam ter sido) do que propriamente nos traços formais. É que romances como *Soldados de Salamina*, *O impostor* e *HHhH* compartilham com as formas do romance do século XXI um conjunto de procedimentos e, sobre-

³ Conferir Klein (2016).

⁴ A popularização do romance de não ficção, ou *nonfiction novel*, se deu a partir da década de 1960, com a publicação e ressonância de *In Cold Blood*, de Truman Capote. Mas já nos anos 1950 o escritor argentino Rodolfo Walsh, em *Operación masacre*, tinha partido de premissa semelhante: contar uma “história verdadeira por meio de um saber romanesco”, recorrendo, para tanto, a procedimentos literários como descrições, diálogos, flutuações de pontos de vista e suspense (Jablonka, 2014: 239). O princípio geral do *nonfiction novel* – como pensado e realizado por Capote nos anos 1960 e aprimorado nos anos 1970 e 1980 por Norman Mailer, Hunter S. Thompson, Tom Wolfe e outros – era a composição de narrativas verdadeiras, fiéis à verdade dos fatos, mesclando investigação minuciosa (entrevistas, trabalho de arquivo) e alto investimento formal. Eles defendiam que o *nonfiction novel* deveria interrogar aspectos da vida raramente examinados pelo jornalismo e pela historiografia, penetrando a consciência de pessoas reais, indagando seus sentimentos mais íntimos, reconstruindo o aqui e agora de crimes, revoluções e acontecimentos notáveis. Tudo isso sem recorrer a personagens inventados ou a situações apenas verossímeis. Precisamente por essas razões, por mirar em um alvo epistemologicamente inatingível, o romance de não ficção foi tratado por Linda Hutcheon (1991: 155) como um descendente direto do modernismo literário: “Em muitos aspectos, o romance de não ficção é uma criação da última fase do modernismo”, pois “a autoconsciência sobre seu processo de escrita e sua ênfase na subjetividade (ou realismo psicológico) lembram os experimentos de Woolf e Joyce com a visão limitada e profunda na narrativa”.

tudo, uma fisionomia narrativa: a presença de um narrador atuante e cheio de incertezas, que exhibe o seu esforço de investigação e as dificuldades do processo de escrita;⁵ a aposta em seccionar, de um jeito mais ou menos visível para os leitores, o que é fabulação e o que pode ser verificado; a alternância entre uma postura documental mais rígida e os voos da imaginação histórica, induzindo efeitos de presença e de experiência direta de situações não vivenciadas pelos leitores (cf. Ankersmit, 2005); o reconhecimento de que a literatura “não deve transmitir certezas nem dar respostas nem prescrever soluções” (Cercas, 2016: 117), e de que toda narrativa literária é, antes de tudo, um arranjo de pontos de vista.

O que farei a seguir é comparar dois momentos da produção literária de Javier Cercas. Isto porque, de *Soldados de Salamina*, publicado em 2001, a *O monarca das sombras*, de 2017, Cercas se desloca entre os dois pontos extremos do movimento pendular que acabo de descrever, movimento que tem pautado as formas recentes do romance histórico e/ou biográfico: da dramatização da incerteza quanto ao uso da fantasia em narrativas do real, ao projeto de romances isentos de “atos de fingir”, romances sem ficção, caso de *Anatomia de um instante* e de *O impostor*.

II.

Já na orelha de *Soldados de Salamina* lemos a advertência de que o livro traz uma “inusitada mistura de realidade e ficção” – o que é confirmado na leitura. *Soldados de Salamina* revisita a trajetória de Rafael Sánchez Mazas, “poeta e ideólogo da Falange”, que teve uma atuação decisiva para a consoli-

⁵ Ecoando o que disse W. G. Sebald a James Wood (2011: 19): “Para mim, a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar. Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece como operário, diretor, juiz e testamentário. Não aguento ler esse tipo de livro.” Em *Estética de laboratório*, Reinaldo Laddaga (2013: 33) analisou alguns destes traços da literatura contemporânea a que me refiro aqui: “Mas o verdadeiramente curioso é a frequência com que são escritos e publicados livros em que as maneiras de se dirigir a nós, as quais habitualmente associamos à tradição do romance, se mesclam em proporções variáveis com as maneiras da confissão, a revelação das circunstâncias pessoais, os gestos e disfarces do grande teatro da apresentação de si mesmo, a enumeração aberta das próprias e prosaicas opiniões.”

dação do fascismo na Espanha. Nos estertores da guerra civil, Sánchez Mazas escapa milagrosamente do fuzilamento: na realidade ele chega a ser fuzilado, mas as balas não o atingem. Ele foge para uma floresta das redondezas, mas logo é descoberto por um soldado republicano, que de forma inesperada não o denuncia às autoridades franquistas. Com o fim da guerra, ele é escolhido por Franco para ser um dos ministros do novo governo, mas logo se aposenta: como bom aristocrata, prefere se dedicar ao ócio e à poesia.

Não temos motivos para duvidar da reconstrução feita por Cercas: sabemos que Sánchez Mazas realmente existiu, que os episódios da sua vida batem com o que é contado no livro, podemos inclusive acessar no YouTube suas entrevistas e depoimentos dos anos 1940 e 1950. Em linhas gerais, estamos diante de um relato que parece se amparar na correção factual. Mas a fidelidade ao ocorrido, longe de ser um fim em si, é apenas um ponto de partida. Isso porque o propósito de Cercas não é reconstruir o passado espanhol, mas interrogar um gesto, sondar o insondável. O que o narrador anseia é – recorrendo à imaginação e à empatia – penetrar nas consciências de Sánchez Mazas e do soldado anônimo que o livrou do fuzilamento:

“De todas as histórias da História”, escreveu Jaime Gil, “sem dúvida a mais triste é a da Espanha, porque termina mal”. Termina mal? Nunca saberemos quem foi aquele miliciano que salvou a vida de Sánchez Mazas, nem *o que se passou por sua mente quando o olhou nos olhos*; nunca saberemos sobre o que falaram José e Manuel Machado diante dos túmulos de seu irmão Antonio e de sua mãe. Não sei por quê, mas às vezes penso que *se conseguíssemos desvendar um desses dois segredos paralelos, quem sabe tocaríamos num segredo muito mais essencial* (Cercas, 2012: 24. Grifos meus).

Esses questionamentos do narrador, a julgar pelo que afirma Javier Cercas (2016: 38) no ensaio *A terceira verdade*, em que discute o processo de composição dos seus livros, são os mesmos que o impulsionaram a escrever *Soldados de Salamina*.⁶ As perguntas que o movem são essencial-

⁶ “¿Por qué durante la guerra civil española un soldado republicano salvó la vida de Rafael Sánchez Mazas – poeta e ideólogo fascista y futuro ministro de Franco – cuando todas las circunstancias conspiraban para que lo matase o al menos lo hiciese prisionero? Dado que son preguntas morales, tanto la pregunta central de *Soldados* como la de *Anatomía* son

mente romanescas, e isto porque, escreve Cercas, num romance “a resposta é a própria busca de uma resposta”, e o ponto de chegada nunca pode ser a verdade dos fatos, mas uma “verdade literária”, de caráter prático e moral – uma verdade que só pode existir como forma, como o resultado da exploração de campos da existência que o discurso científico costuma ignorar, como a pergunta pelo significado moral das ações humanas.⁷ Em um romance como *Soldados de Salamina*, a “verdade literária” bebe diretamente na fonte da imaginação histórica, cuja “tarefa especial”, como propôs R. G. Collingwood (2001: 253), é imaginar um passado que já não é, e por isso mesmo não pode se mostrar como objeto da percepção sensível, apenas como objeto do pensamento. Precisamente por sua dimensão criativa, especulativa e plástica, a associação entre imaginação histórica e forma literária estimula a multiplicação de “passados práticos” (White, 2014), que nos ajudam a preencher carências de sentido e de orientação no tempo, e a lidar com nossas vulnerabilidades existenciais de seres lançados na História.

Ao contrário do que acontece em *A sangue frio*, de Capote – com seu narrador distante, que sabe tudo –, a figura de um narrador autocentrado, que se posiciona no mesmo plano do leitor e não acima dele, é decisiva para que possamos nos envolver na controvérsia sobre o uso da ficção em relatos reais (uma controvérsia ainda tímida, na comparação, por exemplo, com *HHhH*, de Laurent Binet, publicado nove anos mais tarde).⁸ Assim como

preguntas esencialmente novelescas, y resultan impertinentes o carecen de sentido como preguntas centrales en un libro de historia o un ensayo (Cercas, 2016: 38).

⁷ Segundo Jacques Bouveresse (2008: 174), “as obras literárias dão uma contribuição importante ao conhecimento moral”, não, porém, em sentido deontológico, definindo padrões de conduta ou regras do bem agir. O sentido prático da moral romanescas se volta, de acordo com Bouveresse, para a tentativa de lidar com o que ele considera a questão fundamental da ética antiga: como podemos viver? Não se trata, contudo, de uma orientação exclusiva pelo conteúdo das obras literárias, mas de um tipo de experiência que se realiza principalmente no contato com a forma literária. Como sugere Martha Nussbaum (2001: 63), “há uma íntima conexão entre forma e conteúdo”, e “alguns tipos de conteúdo só podem ser completa e totalmente articulados” em obras que “convencionalmente são chamadas de literárias”.

⁸ *HHhH* reconstrói a *Operação Antropoide*, missão secreta planejada por resistentes tchecoslovacos no início da década de 1940 para assassinar Reinhard Heydrich, oficial nazista

em *HHhH*, o narrador vai a arquivos, conversa com testemunhas, expõe suas dúvidas. E o seu nome é o mesmo que vai na capa do livro, recurso inconfundível da autoficção.⁹ “Javier Cercas”, o narrador, compartilha com o autor Javier Cercas uma série de traços biográficos: ambos são escritores que trabalharam como jornalistas, nasceram na mesma cidade, publicaram um romance chamado *O motivo* e são amigos de Roberto Bolaño (que aparece no livro como personagem). Mas outros dados não batem: o ano do nascimento, aspectos da vida familiar. Ainda que seja preciso recorrer a meios extratextuais para averiguar essas informações, elas são encontradas com extrema facilidade.¹⁰ Basicamente, essas incongruências induzem o leitor à incerteza: se existe identidade entre narrador e autor, ela não é plena. E tampouco pode ser vista como plena a fidelidade do personagem Sánchez Mazas à pessoa real Sánchez Mazas.¹¹

nomeado por Hitler “protetor da Morávia e da Boêmia”. O relato histórico, no entanto, é picotado o tempo todo por comentários de um narrador ainda mais intervencionista que o de *Soldados de Salamina*. Ele, que não é nomeado, mas em tudo se assemelha ao autor, faz observações de caráter pessoal – às vezes idiossincráticas – sobre as personagens históricas, e expõe com minúcias o processo de escrita. Assim como “Cercas”, “Binet” esmiúça as etapas de pesquisa, mencionando historiadores, documentários, filmes de ficção, romances históricos, sites da internet. Tudo que se refere a Heydrich, ao tcheco Kubiš e ao eslovaco Gabčík, é do seu interesse. Ao se situar como parte integrante da história que conta, ao se posicionar afetivamente em relação aos eventos narrados, “Binet” também se instala no mesmo plano do leitor, e não acima dele. E assim nos convida a tomar parte da montagem, nos envolve no jogo de cena figurado na narrativa. Basicamente, ele dramatiza a intenção, quase uma ânsia, de romper o “acordo tácito” que pauta tanto a produção como a recepção da ficção histórica (incluindo filmes e séries). Sua ideia é que os traços do ilusionismo realista, que conferem vivacidade à ficção histórica, deveriam ser expurgados. Discuti a questão no ensaio “Repactuar o romance histórico e a ficção biográfica. Sobre *HHhH*, de Laurent Binet” (Charbel, 2017).

⁹ Trata-se, em linhas gerais, de um narrador com características da “autoficção biográfica”: “o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (Colonna, 2014: 44). Para uma discussão do romance autobiográfico contemporâneo, conferir Pereira (2016).

¹⁰ O convite a ir além do texto é uma marca da ironia autoficcional, como os leitores de *Summertime*, de J. M. Coetzee, e de *O mapa e o território*, de Michel Houellebecq, devem recordar.

¹¹ Mais do que um zelo epistemológico, estamos diante de um postulado ético que aproxima *Soldados de Salamina* de certo elã das “metaficções historiográficas”, embora o zelo

Em *Soldados de Salamina*, a ficção histórica flerta com o anseio de prescindir da ficção: “será como um romance”, o narrador esclarece em determinado momento. “Só que em vez de ser tudo mentira, será tudo verdade.” Mas “Cercas” vai se dando conta de que isto não é possível. Não, pelo menos, com a história que ele pretende contar: ela tem muitas lacunas, e tanto a passagem dos anos como os lapsos de memória dos sobreviventes abriram um abismo profundo entre o agora e o passado. Num caso como esse, a batalha contra o esquecimento é uma batalha perdida, e o único antídoto possível contra o apagamento do passado é a ficção. Cito uma passagem localizada na segunda parte do livro:

Desse momento em diante a pista de Sánchez Mazas se esfuma. Sua peripécia durante os meses anteriores à luta e durante os três anos que durou só pode ser reconstruída por meio de testemunhos parciais (...). Assim, o que em seguida se afirma não é o que realmente aconteceu, mas o que parece verossímil que tenha acontecido. Não ofereço fatos comprovados, apenas conjecturas razoáveis.

A julgar pelo que é dito aqui, a história de Sánchez Mazas, apresentada no segundo capítulo, é globalmente verdadeira, ainda que o narrador seja em parte falso. Já o capítulo final, em que Bolaño dá as caras e “Cercas” segue os rastros do homem que pode ter livrado Sánchez Mazas do fuzilamento, é abertamente uma fabulação.¹² Ocorre que, contrariamente ao *nonfiction novel*, o próprio romance nos traz algumas pistas, nos fornece algumas chaves de leitura que nos permitem lidar com certas ambiguidades do “contrato” estabelecido com o leitor.¹³ Passagens como a que acabo de

referencial funcione como ponto de distanciamento. A metaficção historiográfica, defende Hutcheon (2001: 142), “mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta”.

¹² Em *O impostor*, Cercas (2015: 385) reconhece a ficcionalidade de Miralles: “Eu estava mentindo usando a verdade, mentia legitimamente, como se mente nos romances. Inventei Miralles para falar dos heróis e dos mortos, para recordar de homens esquecidos pela história.”

¹³ O *nonfiction novel* realmente dispensa a ficção? É de fato uma evidência que esta não compareça em uma forma narrativa que bebe diretamente da tradição romanesca, uma tradição umbilicalmente ligada, como defende Catherine Gallagher (2009), à ficção, se

citar servem de bússola para o leitor e permitem que aprendamos a discernir – se for do nosso interesse – o que é invenção e o que pode ser atestado por depoimentos e outras fontes.

III.

Passo agora a *O impostor*. No “romance sem ficção”, a proposta de renúncia à ficcionalidade é radicalizada em comparação ao romance de dominante referencial, e isso pelo veto ao “uso da invenção e da fantasia, mas não o da imaginação nem o das conjecturas” (Cercas, 2016: 44). Isso traz ao primeiro plano as dificuldades de um gênero literário que se define pela negativa.¹⁴ Sobre os seus livros mais recentes, Patrick Deville afirmou que

tornando historicamente quase um sinônimo desta? Dorrit Cohn (1999: 29) chamou atenção para o oxímoro do sintagma “romance de não ficção”. De fato, em obras como *The Executioner’s Song*, de Mailer, ou *In Cold Blood*, de Capote, as marcas de ficcionalidade estão em todo canto: na artificialidade dos diálogos, na subserviência a uma trama, nos fluxos de consciência, nas liberalidades factuais, na onisciência do ponto de vista. Truman Capote costumava dizer que o seu método era “imaculadamente factual”, mas, como pondera Matinas Suzuki Jr. (2006: 431) no posfácio à edição brasileira de *A sangue frio*, várias pessoas mencionadas no romance, ao serem transformadas em personagens, “questionaram a falta de precisão nas transcrições dos depoimentos e na descrição do envolvimento nos fatos”. O mesmo vale para o romance de Mailer. No *nonfiction novel*, as inibições à fantasia são requisitadas pelos próprios escritores: nada de personagens fictícios ou de situações apenas verossímeis (ao mesmo tempo, de modo aparentemente contraditório, diálogos e fluxos de consciência são vistos como aceitáveis). Em termos de contrato de leitura, estamos diante de uma espécie de “pacto ambíguo” (Alberca, 2007), cujos termos jamais ficam inteiramente claros para os leitores: no *nonfiction novel* é tudo verdade, exceção feita ao que só pode ser inventado.

¹⁴ Ivan Jablonka (2017: 13) se posiciona criticamente em relação à maneira como Cercas pensa o “romance sem ficção”. Para Jablonka, esta “concepção, ainda próxima da objetividade do século XIX, sofre de dois pontos cegos”: tomar o romance como um padrão, “como se ele fosse o exemplo, o modelo de toda literatura”, e uma “má compreensão da ficção, percebida como uma ameaça, um lugar de corrupção do qual é necessário se afastar”. Quanto à primeira crítica, me parece que a opção de escritores como Cercas e Deville pela inscrição de suas obras na tradição do “romance” não implica o desmerecimento de outros gêneros, ou o apego a um critério ultrapassado de objetividade. O que está em jogo é um investimento na experimentação formal, que ainda encontra no romance um espaço imensamente receptivo: chamar de romance, ou ler como romance, significa multiplicar o potencial de hibridação da narrativa. Sobre a “má compreensão da ficção”, ela me parece um traço decisivo no romance de dominante referencial, mais que no romance sem ficção.

são romances “porque não são ensaios, não são biografias, não são reportagens, relatos de viagens, enfim... A única palavra que sobra para defini-los é romance”. Javier Cercas também ressalta o caráter “inespecífico” – para falar como Florencia Garramuño – dos seus livros mais recentes, como *Anatomia de um instante*, que, nas suas palavras,

se parece com um livro de história; também parece um ensaio; também parece uma crônica, ou uma reportagem de jornal; às vezes parece um turbilhão de biografias paralelas e contrapostas girando em uma encruzilhada da história; às vezes, inclusive, parece um romance, talvez um romance histórico (Cercas, 2016: 23).

Em *O impostor*, publicado em 2014, Javier Cercas investiga e reconstrói a trajetória de Enric Marco. Sindicalista, adversário do franquismo, ex-presidente da CGT e da Amical de Mauthausen – uma associação espanhola de sobreviventes dos campos nazistas –, Marco foi uma espécie de reserva moral da Espanha até ser desmascarado por um historiador, que denuncia suas imposturas e comprova que ele nunca esteve em campos de concentração, a não ser como visitante esporádico. Quase uma década depois de as mentiras de Marco terem sido denunciadas, Cercas decide escrever sobre ele. Do mesmo modo que o narrador de *Soldados de Salamina*, o que Cercas ambiciona é compreender as motivações, investigar os porquês de Marco ter agido como agiu. Ou seja: também aqui as perguntas são romanescas. Só que, agora, Cercas entende ser possível – e até mesmo desejável – mergulhar fundo atrás da verdade histórica e factual, e não apenas da verdade literária. Cito: “Disse a mim mesmo que Marco já tinha contado mentiras o bastante e que, portanto, já não se podia atingir a sua verdade através da ficção, mas sim apenas através da verdade, através de um romance não ficcional ou uma história real, isenta de qualquer invenção ou

No entanto, ela não pode ser dissociada do jogo de cena, da dramatização narrativa que acontece, por exemplo, em *HHhH* ou em *Soldados de Salamina*: a associação entre ficção e mentira funciona retoricamente como amplificação, hipérbole de um posicionamento que acaba sendo negado na própria fatura, na medida em que, desde o início, a opção pelos “meios ficcionais” fica evidente.

fantasia” (Cercas, 2015: 22). Porém, conforme avança nas apurações, que envolvem entrevistas com o personagem, viagens e trabalho em arquivos, Cercas vai se dando conta de que a vida de Marco é um emaranhado surpreendente de mentiras, digno de um romancista: “Ele inteirinho é uma enorme ficção; além disso, ela é incrustada na realidade, encarnada nela. Enric é como Quixote: não se conformava com sua existência medíocre e queria viver uma vida extraordinária; mas, como não conseguia, acabou por inventá-la” (Cercas, 2015: 32).

Diferentemente de *Soldados de Salamina*, *O impostor* se distingue pela alternância entre capítulos narrativos, que reconstróem os episódios da vida de Marco do nascimento até os dias atuais, e outros de caráter ensaístico. É o caso do capítulo 7 da segunda parte, que insinua um paralelismo entre as fabulações de Marco e o ofício de romancista, e abre da seguinte maneira:

Retorno aqui a Claudio Magris, ou ao título do artigo de Claudio Magris sobre Marco: “O mentiroso que diz a verdade”; retorno também a Vargas Llosa, segundo o qual todos os romances afirmam uma verdade por meio de uma mentira – uma verdade moral ou literária por meio de uma mentira factual ou histórica –, sendo o romancista, portanto, um mentiroso que diz a verdade, e que, em seu artigo sobre Marco, afirma também que o nosso homem é um fabulador genial e lhe dá as boas-vindas ao clube dos romancistas. Teriam Magris e Vargas Llosa a intenção de absolver Marco, como alguns críticos de seus artigos afirmaram? Seria Marco um romancista, e suas mentiras e verdades, portanto, da ordem do novelesco e não do histórico? E, se Marco é um romancista, que tipo de romancista ele será? É impossível responder a essas perguntas sem primeiro responder a uma pergunta dupla que as antecede: um romance é uma mentira? Uma ficção é uma mentira?

O capítulo segue nesse tom por várias páginas, passeando pelas histórias da filosofia e da literatura, de Platão a Bertrand Russell, de Cervantes a Oscar Wilde, e pode ser lido como um pequeno ensaio sobre as verdades literárias e as mentiras romanescas. Cercas conclui o capítulo dizendo que as imposturas de Marco não fazem dele um ficcionista, pois, ainda que sejam tecidas como um romance, mesclando realidade e invenção a ponto de estas se tornarem indistinguíveis, elas não “oferecem uma profunda, perturbadora, elusiva e insubstituível verdade moral e universal”, sendo apenas

“um relato floreado, falaz e transbordante de sentimentalismo que, tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista moral, é puro *kitsch*, pura mentira”.

Ao contrário de *Soldados de Salamina*, a recusa da ficção, aqui, não é apenas encenada. Ela se desdobra em longas e bem argumentadas digressões: a voz é a do próprio autor, sem os ruídos na identidade ou as ambivalências no contrato de leitura, num pacto abertamente referencial (Lejeune, 2014).¹⁵ Se é assim, o que permite chamar de romance um livro como *O impostor?* Quando Patrick Deville defende que seus livros mais recentes são “romances sem ficção”, ele mira o núcleo duro do que Catherine Gallagher (2009: 630) chamou de “conexão histórica íntima” entre *fiction* e *novel*. Como, aliás, Capote e Mailer já haviam feito nos anos 1960 e 1970. Mas, ao contrário deles, escritores como Deville, Cercas e Enzensberger investem pesadamente na supressão das pegadas de ficcionalidade que, no *nonfiction novel*, insistiam em brotar em cada página: no lugar dos diálogos francamente inventados, conversas verdadeiras, se bem que adaptadas; em vez da retórica ilusionista do realismo literário, artifícios que se apresentam como tais; onde antes havia um ponto de vista superior que emanava autoridade, um narrador que está no mesmo plano das outras vozes. Esse investimento não é apenas literário: é também ético. Sua premissa básica é a de que narrativas do real devem se comprometer com a pluralidade dos pontos de vista, uma vez que elas não se bastam, não se fecham em si mesmas. Vale lembrar como Dorrit Cohn (1999: 16) diferencia narrativas referenciais e não referenciais: “Narrativas referenciais são verificáveis e incompletas, enquanto narrativas não referenciais são inverificáveis e completas.”

¹⁵ Para uma definição de pacto referencial, me baseio nas reflexões de Philippe Lejeune e de Dorrit Cohn. Para Lejeune (2013: 43), textos referenciais são os que “se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro”. Já para Cohn (1999: 16), “narrativas referenciais são verificáveis e incompletas, enquanto narrativas não referenciais são inverificáveis e completas”. Além disso, as narrativas referenciais estão sujeitas a julgamentos de verdade e falsidade, o que não acontece em gêneros não referenciais. Não se trata, evidentemente, de afirmar que as narrativas não referenciais não podem se referir à realidade exterior, apenas que elas não precisam disso.

O romance sem ficção não quer ludibriar os leitores a respeito da sua completude, da sua totalidade. Ele sabe que não pode se bastar, e joga com isso. Esta é a aposta de Cercas e Deville: atingir uma forma aberta, que não se apresente como figuração ou representação da realidade, mas como um posicionamento narrativo e especulativo diante dessa mesma realidade, fúgida e opaca. É nesse sentido que obras como *O impostor*, *Viva!* e *O curto verão da anarquia* são romances, e não somente porque assim disse o autor. São romances porque se propõem a sondar as regiões da vida moral onde outras formas de discurso costumam naufragar; são romances porque seus instrumentos cognitivos (a empatia, a descrição, o trabalho com os pontos de vista) estão mais próximos da literatura do que da ciência; são romances porque absorvem a forma de gêneros como o ensaio e a historiografia sem se tornarem ensaios ou obras de história; são romances porque se alimentam predatoriamente da riqueza da vida e da pluralidade das vozes do mundo; são romances porque contribuem para abertura, evolução histórica e inacabamento da forma romanesca; são romances, enfim, por presumirem que a literatura enriquece, complementa e torna mais vívida a imaginação histórica. São romances porque o romance, como escreveu Claudio Magris (2009: 1026), não é apenas a “mimese do mundo moderno”, mas também o “seu instrumento cognitivo privilegiado”.

Referências bibliográficas

ALBERCA, Manuel. *El pacto amigo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.

ANKERSMIT, Frank. *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

AZEVEDO, Luciene. Formas do romance no século XXI. Um comentário sobre *Minha Luta*, de Karl Ove Knausgard. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Larangeira da Silva (orgs.). *As formas do romance. Estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponto, 2016.

BOUVERESSE, Jacques. *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*. Marselha: Agone, 2008.

CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Trad. Wagner Carelli. São Paulo: Globo, 2012.

_____. *O impostor*. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. *El punto ciego*. Buenos Aires: Random House, 2016.

CHARBEL, Felipe. Repactuar o romance histórico e a ficção biográfica. Sobre *HHhH*, de Laurent Binet. *ArtCultura*, vol. 19, n. 37, 2017.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1999.

COLLINGWOOD, Robin George. *A ideia de História*. Trad. Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

COLONNA, Vincent. Tipologias da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

_____. O terceiro continente. Trad. Alexandre Avelar. *ArtCultura*, v. 19, n. 35, 2017.

KLEIN, Kelvin Falcão. Narração polifônica em Hans Magnus Enzensberger e Roberto Bolaño. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Larangeira da Silva (orgs.). *As formas do romance. Estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. 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 da UFMG, 2014.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NUSSBAUM, Martha. Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism. In: DAVID, Todd e WOMACK, Kenneth (orgs.). *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville e Londres: University Press of Virginia, 2001.

PEREIRA, Antonio Marcos. A dupla vida do romance autobiográfico. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; MELLO, Luiza Laranjeira da Silva (orgs.). *As formas do romance. Estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

SUZUKI JR., Matinas. Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro. In: CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WHITE, Hayden. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

A narrativa dos atores: formas particulares de leitura, escrita e recepção no teatro¹

Henrique Buarque de Gusmão

Se podemos encontrar muitas definições para a noção de “narrativa”, certamente em Roland Barthes temos uma das mais ampliadas e abrangentes:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. (...) a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. (...) a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma, povo algum sem narrativa (...) (Barthes, 2011: 19).

Tal fragmento, que se desdobrará numa tentativa de análise das estruturas narrativas, pode provocar-nos a tratar das particularidades da narrativa dos atores. Muitos esforços já foram realizados neste sentido, gerando reflexões sobre uma gramática da atuação, sobre a semiótica do ator, sobre a especificidade dos códigos criados e levados adiante pelos atores ao longo da história desta arte tão longeva e mutável.

Neste capítulo, busco analisar uma questão pontual neste campo de estudos: as possibilidades de análise do trabalho dos atores a partir do con-

¹ Este texto é resultado da pesquisa “O ator como coautor. A construção do personagem no romance moderno como matriz do trabalho de ator proposto por Constantin Stanislavski”, que desenvolvo no Instituto de História da UFRJ. A partir das pesquisas que realizo sobre o encenador russo e sua relação com o romance moderno, surgiram algumas inquietações mais gerais sobre a arte do ator que experimento debater aqui neste capítulo.

fronto entre as noções de “performance” e de “texto”. Surge, daí, uma hipótese: a arte da atuação pode ser investigada a partir dos tantos encontros e atritos entre uma experiência sensorial e física e modelos textuais. Com isso, não busco reduzir a prática da atuação à lógica dos textos, mas procuro encontrar pontos de contato determinantes entre essas duas dimensões, tendo em vista que parte significativa do processo criativo dos atores passa por práticas consagradas por um sistema literário e, mais especificamente, romanesco. Assim, consideramos que diversos modos de agir no mundo literário afetam o trabalho dos atores num momento da ascensão do romance, o que torna algumas ferramentas da crítica literária bastante relevantes para se tratar da arte da atuação.

Tal hipótese pode ser vista como um retrocesso nos estudos em história do teatro ou em atuação teatral, que lutaram, nas últimas décadas, pela emancipação da cena e do ator da determinação do texto teatral, mais particularmente do drama. Por essa perspectiva, o teatro poderia afirmar-se pela sua própria forma e dinâmica, concebendo-se fora da alçada do texto dramático escrito previamente e da própria lógica de representação. Entretanto, pensar, pela ótica do trabalho dos atores, tensões entre performance e texto (ou, talvez, palavra) pode fortalecer a questão da relação entre experiência e narrativa, tão produtiva em outros campos. Proponho-me, então, a pensar o modo de narrar dos atores a partir de um processo criativo de trabalho que envolve diferentes modos de leitura e escrita.

O ato da leitura dos atores

Uma companhia teatral prepara-se para iniciar o planejamento da montagem de um novo espetáculo. A primeira tarefa que se impõe é a escolha de um texto a ser encenado. Após essa decisão, o diretor divide os papéis por entre o elenco e este se reúne para uma primeira leitura coletiva.

Essa forma de dar início a um processo de criação teatral, certamente, pode nos dias de hoje ser considerada atrasada e estereotipada. Diversos são os modos de disparar uma experiência de criação cênica no teatro contemporâneo, muitas delas, inclusive, prescindindo de um texto dramá-

tico previamente escrito. Entretanto, um aspecto da descrição realizada no parágrafo anterior merece a nossa atenção: as práticas de leitura levadas adiante pelos atores. Tendo em vista a dimensão ensaística e curta deste texto, pensarei tais práticas a partir de um modelo de trabalho em que o ator entra em contato com um texto já escrito, no início dos ensaios. No entanto, as questões que aqui desenvolverei podem ser complexificadas e até potencializadas se defrontadas com outros tipos de processos de trabalho.

A primeira leitura do ator já dá início a um processo que irá se desdobrar na construção de uma narrativa própria. Se toda leitura, evidentemente, exige algum tipo de exercício interpretativo, aquela que os atores realizam do texto a ser encenado ganha em astúcia e busca por sentidos particulares, tornando-se efetivamente aquilo que Michel de Certeau (1994) chama de “um ato de caça”. Por esse viés, podemos perceber a figura do ator-leitor contemporâneo como um devedor inevitável dos leitores de romance. Ganhando complexidade no interior de um amplo mercado de obras e de consumidores de livros, o romance passou a exigir cada vez mais sofisticação e faro do seu público. Assim, o leitor de romance é provocado, já nas primeiras páginas, a construir mundos próprios, projetar as ações dos personagens, perguntar-se sobre as relações entre eles, entender os motivos que orientam as ações daqueles indivíduos com os quais passam a conviver intimamente. Num dinâmico jogo com o texto, o leitor ocupa espaços, constrói possibilidades, levanta hipóteses que são afirmadas ou refutadas, atuando constantemente num processo de construção de sentido.

É esse tipo de contato e confronto com o texto que dá início ao trabalho dos atores. E é nesse tipo de prática que podemos identificar um modo específico de autoria emergir. Afinal, por que o Hamlet construído por um ator pode ser tão diferente daquele encenado por outro intérprete? De algum modo, essa diferença começa a se expressar nos modos de ler a tragédia shakespeariana. Para o ator “A”, Hamlet, ao ver que matou Polônio acreditando que assassinara o rei Cláudio, inicia, naquele instante, um processo de tomada de consciência dos custos que seu plano de vingança traria para si mesmo e para o reino. Dessa forma, a famosa fala “Que é isso?

Um rato?”, é lida com uma carga de melancolia e frustração. Já para o ator “B”, o assassinato cria em Hamlet, imediatamente, a necessidade de intensificar sua loucura, dando à fala em questão um tom histriônico e cômico. A relação entre leitura e constituição da vida interior, tão determinante na prática de leitura dos romances, também ganha contornos específicos na prática dos atores.

Estamos tratando, então, de modos de ler diferentes. Nesse sentido, o caráter individual da leitura seria determinante no processo de construção do personagem pelos atores – o que reforça a ideia de que a autoria de uma narrativa dos atores tem início no ato de leitura. O texto exige que seus leitores se posicionem, façam escolhas, coloquem em questão a sua própria lógica de ação e de comportamento. Todo um conjunto de problemas debatidos pela fenomenologia da leitura, realçando o caráter ativo, construtivo e transformador do leitor, ganham um sentido particular ao serem confrontados com a situação do ator que lê o papel que irá viver. Sendo assim, o fato de a leitura ser o início do processo de construção da narrativa não é irrelevante. Porque é nesse momento que se exige do leitor seus posicionamentos fundamentais e a ocupação de espaços a serem preenchidos no interior do emaranhado que é um texto.

Aquilo que a leitura silenciosa consagrou, uma espécie de murmúrio constante que se desenvolve junto com o movimento do olho que acompanha as linhas, funciona, agora, como o princípio de um processo que levará o ator para o palco, em ação e falando. O texto faz com que ele se coloque em situação, articulando o olho que vê e a boca que fala, a leitura e a vivência que começa a ganhar corpo. De fato, essa leitura é uma atividade física, na qual o corpo está presente. O ator que lê o texto que irá montar pode exemplificar bem aquilo que Paul Zumthor (2014) insiste em sua análise da leitura: a implicação do corpo nessa atividade. Trata-se, no caso, de um corpo que já está em ação, que é mobilizado por impulsos e já prepara um tipo de performance que será ampliada e levada para o público.

No caso do exemplo que deu início a esta parte do texto, um aspecto não pode ser desprezado: o fato de que os atores se reúnem para ler coleti-

vamente o texto. A meu ver, isso não diminui a importância da perspectiva individual (e até mesmo silenciosa) da leitura, mas traz dados que conferem particularidade à experiência teatral. O murmúrio do ator que lê é provocado pela leitura do colega de cena. O jogo teatral faz com que a forma como um ator lê o texto seja afetada pela leitura do outro, a construção da vida interior do personagem se dê em relação. Temos aí, certamente, um modo particular de leitura e de produção de sentido para o texto, fazendo com que o corpo em questão possa ser entendido como o corpo coletivo do elenco.

Por essa perspectiva, já não se diferencia, então, uma prática de leitura de uma escrita. Ler, aqui, já é começar a escrever, mesmo que de forma esboçada, sussurrada. A partir de então, os mecanismos de escrita do ator intensificam-se e tornam-se mais evidentes.

Uma forma de escrita

Ao longo de um processo de ensaios, um ator compra um caderno e se dedica à escrita de uma série de informações a respeito do seu personagem. Descreve sua aparência física, analisa sua infância, apresenta alguns de seus pensamentos, alguns de seus desejos. O ator escreve do lugar do personagem, produzindo longos fluxos de pensamento deste outro que ele busca viver. Tudo aquilo que o personagem experimenta em uma determinada cena, suas hesitações, seus medos, os momentos de confusão mental, geram muitas páginas de texto. Seus silêncios são desvendados, assim como a lógica das relações que ele estabelece com aqueles que o cercam.

Em um dia de ensaios, o diretor pede que dois atores vão para o palco e se posiciona atrás de um deles. Pede para eles desenvolverem a cena. Conforme os atores realizam suas ações e falam seus textos, o diretor permanece sussurrando no ouvido de um deles. Fala sem parar, querendo encher a cabeça do ator de pensamentos, intenções e modos de se relacionar com seu parceiro de cena. A cena aproxima-se do final e o diretor continua com seus sussurros ininterruptos, querendo ensinar ao ator um tipo de prática que pode se tornar fundamental para o seu trabalho no palco.

As duas situações descritas acima, recorrentes em momentos de criação dos atores, apresentam um aspecto comum que me chamam a atenção: a utilização da produção de textos para a construção da performance. Nesse sentido, a noção de “subtexto”, consagrada no teatro por Constantin Stanislavski, é bastante feliz para tratar da questão aqui apresentada. Para além do texto escrito pelo dramaturgo, por detrás de suas palavras, encontra-se todo um universo a ser descoberto/inventado pelos atores, e esse universo é constituído, também (não só, mas também), por palavras. Ou seja, se há algo por detrás das palavras do texto dramático, esse algo é também formado por palavras. Atrás das palavras... palavras. E mesmo numa cena em que nada é dito, em que o ator está em completo silêncio, há muitos textos que podem ser escritos para preencher e dar sentido à performance. Em silêncio, o ator pensa, debate consigo mesmo, transmite mensagens através dos olhares para outros atores, chega a conclusões, lembra de falas que disse ou que escutou. Estão ali, compondo sua presença, palavras em turbilhão.

Nesse sentido, o trabalho dos atores encontra no romance moderno uma possibilidade de interlocução forte. As diferentes possibilidades de construção da vida interior no romance, tão detalhadamente tratadas por Dorrit Cohn (1978), podem ser associadas a diferentes fases do processo criativo dos atores. A figura do narrador que observa e analisa o personagem, construindo um juízo distanciado sobre ele, pode ser pensada como uma metáfora da relação entre ator e personagem, especialmente no início do processo de trabalho. Os monólogos interiores oferecem aos atores muitos modelos para a construção de uma fala interior do personagem em cena desenvolvida ao longo dos ensaios. E, finalmente, o discurso livre indireto pode representar um ponto de chegada ideal do trabalho do ator: aquele em que sua voz e a voz do personagem se fundem, perdendo as fronteiras que as separavam. Sendo assim, técnicas narrativas específicas levadas adiante na literatura ao menos desde o século XIX dialogam diretamente com o processo criativo do ator, que produz diferentes camadas de texto para gerar uma certa noção de verdade em sua performance. Por-

tanto, ao menos num teatro muitas vezes chamado de realista/psicológico (marcado por algumas práticas cujas fronteiras não se restringem a um tipo de cena específica), a imagem de um “ator que carrega um romance nas costas”,² romance este escrito por ele mesmo, parece fazer sentido.

A dimensão autoral da construção de uma narrativa do ator, então, já presente no momento do ato da leitura, desdobra-se mais fortemente no momento de construção da cena, quando uma série de possibilidades de modos de escrita abrem-se para o ator. A partir daí, seus textos e suas palavras passam a fazer parte da narrativa que ele leva adiante, dando uma marca particular para sua performance, mais evidente do que aquela que surgia no sussurro que acompanhava a leitura dos textos. Construindo os próprios pensamentos do personagem, suas próprias intenções, os monólogos interiores específicos, o ator confere a seu trabalho uma marca de autoria que anda junto com aquela produzida pelo próprio autor ou encenador.

Certamente, temos aí uma noção de autoria bastante distinta daquela que marcou o trabalho dos atores em outros tempos e espaços. Os exemplos da *commedia dell'arte*, do teatro oriental e do teatro clássico francês são bons para se contrapor a esta nova concepção de trabalho de ator que emerge com mais evidência no século XIX. Nos modelos citados, se podemos pensar em uma escrita do ator, esta se dá a partir de um uso muito limitado de códigos preestabelecidos. A posição que o ator ocupa no palco, a inclinação da cabeça, o desenho das mãos, por exemplo, indica estados e intenções já previamente conhecidos pelo público. Não está em questão, nesta cena, a particularidade do entendimento daquele ator sobre o texto representado. Não por acaso, tal perspectiva ganha força no teatro quando as práticas de leitura e escrita ligadas ao romance moderno difundem-se. Mesmo quando levamos em conta, mais uma vez, a dimensão coletiva e relacional do trabalho dos atores, marcado pelo contato físico com o outro, a perspectiva da escrita não perde força. Poderíamos pensar que, em cena,

² A expressão me foi oferecida por Gustavo Naves Franco, no debate do evento que deu origem a este livro. Como disse no debate, ela parece perfeita para tratar do trabalho de ator idealizado por Constantin Stanislavski.

temos uma série de escritas individuais que se constituem na tensão umas com as outras e que formam uma escrita coletiva nos moldes daquela consagrada pela autoria do seu tempo.

É comum, nos discursos que tratam da arte do ator, encontrarmos metáforas entre este trabalho e outras atividades artísticas: “este ator atua com a mesma potência que Van Gogh pintava”;³ “a performance deste ator é suave como um noturno de Mozart”. Evidentemente, é tentadora a possibilidade de se colocar em relação o trabalho técnico de artistas de diferentes campos, e daí podem surgir exercícios criativos de análise. Entretanto, a relação entre práticas recorrentes no mundo da produção literária e a arte do ator pode estar para muito além de figuras de linguagem utilizadas em exercícios de interpretação da performance. Num certo sentido, tendo em vista os exemplos até aqui oferecidos, podemos perceber como a performance pode ser diretamente constituída a partir de lógicas textuais. Ao recorrer a palavras e produzir textos que orientam o que o ator faz, ele não só se aproxima da figura do romancista como também utiliza de suas ferramentas para se tornar crível em cena. Ao atuar numa espessa camada de textos, escrevendo algumas delas, o ator participa, em algum nível, de uma atividade de escrita que confere particularidade ao seu trabalho.

O público leitor

No teatro contemporâneo, outras tantas cenas recorrentes de escrita e leitura por parte do público podem ser aqui apresentadas. O crítico, ao longo do espetáculo, no escuro da sala do teatro, toma notas de suas interpretações daquilo que o ator faz. Ele tenta decifrar um subtexto do ator através de seu corpo e de suas ações. A fala lenta de Hamlet ao discutir com Ofélia, ao mandá-la para um convento, indica que ele quer ganhar tempo, que ele pensa em milhares de hipóteses a respeito da “ratoeira” que foi montada para capturá-lo. O olhar frenético do ator ao redor do palco mostra que

³ Georges Banu (2015) cita essa imagem mais de uma vez em seu livro dedicado a Ryszard Cieslak.

ele já percebeu que entrou numa armadilha e que quer saber onde estão seus mentores. Também produz texto o espectador que sussurra (ou, quem sabe, berra, de acordo com o espetáculo assistido), os participantes das longas conversas no jantar após o espetáculo, quando surge uma divergência a respeito do que se passou com determinado personagem em um momento específico da peça.

Nesses casos, o público entra em contato com um tipo de densidade perceptível no ator e é instigado a falar. O que o corpo do ator apresenta para ser lido não é óbvio, remete a camadas de significado sujeitas à interpretação e à produção textual. Num certo sentido, o corpo do ator faz com que o público seja confrontado com textos e produza novos textos. Avança-se, assim, na imagem de que o trabalho do ator cerca-se de textos, que atuam de modos diferentes sobre sua performance. O público corresponderia a mais um agente confrontado com práticas de leitura e de escrita que constituem uma narrativa dos atores.

O texto e a carne

Um texto produzido por um dramaturgo é lido por atores que, no momento da leitura, já produzem outros tantos textos paralelos. Ao longo do processo de ensaios da peça, novos textos são produzidos pelos atores, complementando e complexificando o texto dramático, o que orienta a construção de suas ações. O público, por sua vez, ao entrar em contato com o corpo dos atores em ação, esforça-se para ler esses textos produzidos e cria novos textos em seus discursos sobre o espetáculo assistido. Do texto do dramaturgo ao discurso do espectador, então, observamos um constante confronto entre experiência e texto, o que explicita uma tensão determinante ao menos no teatro moderno.

A obra de Paul Ricoeur pode oferecer contribuições e ferramentas decisivas para este debate. Em *Tempo e narrativa*, para pensar a relação entre histórias vividas e sua elaboração narrativa, o autor recorre ao exemplo da prática psicanalítica. Ao buscar a psicanálise, o paciente estaria em busca de transformar “histórias não narradas e reprimidas” em “histórias efetivas

(...) que o sujeito poderia assumir e considerar como constitutivas de sua identidade pessoal” (Ricoeur, 1994: 115). Desta forma, a clínica psicanalítica operaria na produção mimética entre experiência e narração, produção esta também evidente em outros campos, como a história e diversas modalidades artísticas. Essa grande operação hermenêutica colocada em questão por Ricoeur é pensada como uma “tríplice mimese”. Em seu primeiro momento, a “mimese 1” atuaria numa “estrutura pré-narrativa de experiência” (1994: 114), onde ficaria evidente que “não existe análise estrutural da narrativa que não faça empréstimos de uma fenomenologia implícita ou explícita do ‘fazer’” (1994: 90). Nesse momento específico do processo em questão, “a ação está em busca de narrativa” (1994: 114). A “mimese 2” seria o próprio processo de construção da tessitura da intriga, da composição efetiva da elaboração narrativa desse evento. Finalmente, a “mimese 3” “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (1994: 103).

Assim como a experiência vivida pelo paciente que recorre à psicanálise, diversas outras necessitariam de uma elaboração narrativa para ganharem sentido, serem transmitidas, criarem uma determinada identidade e possibilitarem novas ações que irão exigir novas elaborações narrativas, gerando novas práticas etc. Forma-se um movimento que, segundo Ricoeur, teria o formato de uma “espiral sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente” (1994: 112). Nessa espiral, a relação entre tempo, ação e narrativa é dialética, imbricando-se uma dimensão na outra. Dessa forma, a experiência passada teria a capacidade de retornar ao mundo a partir de sua elaboração narrativa e interferir nas ações presentes, criando uma possibilidade de relação entre história e ação – relação esta que é uma das grandes inquietações intelectuais do autor de *Tempo e narrativa*.

Recorrer a Ricoeur aqui, então, significa reforçar a relação entre experiência e narrativa como dialética, tornando suas fronteiras menos evidentes. O texto elaborado sobre determinada experiência atua diretamente sobre esta, uma vez que ele retorna ao mundo alterando identidades e orientando novas experiências. Tal movimento pode ter no trabalho do

ator, nos termos aqui apresentados, um excelente caso para discussão. Em um determinado momento da história do teatro, diversos artistas e encenadores começam a articular a prática de produção de textos e narrativas à possibilidade de uma experiência cênica viva. Rompendo com a ideia de que a prática da atuação seria uma simples demonstração de habilidades físicas e técnicas, uma exibição de códigos corporais preestabelecidos e lidos rapidamente pela plateia, fortalece-se a noção de que o ator deveria construir uma narrativa própria, ocupando um lugar de autoria mais evidente. Assim, numa época saturada de modos de falar de si, esses textos produzidos atuavam diretamente na constituição da presença e da experiência física do ator. A carne e o texto imbricariam-se de uma forma indissociável.

Entretanto, se a valorização desse tipo de narrativa dos atores possui uma localização histórica específica, poderíamos nos perguntar se, no momento presente, tal tipo de perspectiva não estaria em declínio. As diversas tentativas de valorização, no campo dos estudos teatrais, da noção de “presença física” e de questionamento da categoria “drama” podem significar indícios de uma crise desse entendimento de narrativa do ator aqui apresentado.

Certamente, a problematização que Peter Szondi realiza do teatro que ele caracteriza como dramático é um balizamento importante nesta discussão. Entendendo o drama como a forma literária marcada pelo diálogo, pelo confronto intersubjetivo e pela ação que se desenrola no tempo presente, Szondi (2001) percebe como essas três características perdiam força na cena do século XX. No palco, os personagens cada vez mais tinham dificuldade de se comunicar, viver o momento presente e, conseqüentemente, estabelecer diálogos. Diversos exemplos de espetáculos e de obras dramáticas podem evidenciar essa marca do teatro contemporâneo, o que certamente levou a uma complexificação das encenações, dos textos teatrais e do trabalho dos atores.

O estudo de Peter Szondi e outros que analisam a crise do drama moderno repercutem fortemente no ambiente dos estudos teatrais e desdobram-se em análises mais recentes que pensam o fenômeno teatral a partir de perspectivas mais radicais. A noção de pós-dramático, consagrada por

Hans-Thies Lehmann, e os estudos sobre performances e outras manifestações que já não mais se definem como teatro colocam em questão noções clássicas das análises teatrais, como a de referencialidade. A partir daí, pode-se colocar em questão a noção de “narrativa dos atores”. Seria essa narrativa formada por um puro movimento plástico dos corpos? Estaria ela totalmente desligada do verbo e das palavras? Fora de um teatro tomado como “psicológico”, práticas de leitura e escrita como as aqui apresentadas perdem o sentido? Teríamos chegado, então, a um momento em que o legado do romance na arte dos atores haveria se esgotado? Será que os modos de fazer produzidos a partir da ascensão do romance já não afetariam mais a prática dos atores contemporâneos em cena? A noção de “texto” poderia ser totalmente estranha ao ato de narrar do ator?

Evidentemente, a última pergunta apresentada pode ser respondida de formas diferentes dependendo do tipo de espetáculo e de trabalho de ator. De qualquer modo, a afirmativa de uma radical separação entre corpo e palavra pode colocar em questão algo que poderíamos pensar como uma condição do homem na cultura. Como vimos em Ricoeur, nas comunidades humanas, se a experiência é uma espécie de caos, desligada de sentidos e palavras que a organizem, as narrativas são capazes de lhe dar sentido e reorientá-la. Desse modo, a ação humana é afetada pela narrativa, ações específicas de um indivíduo articulam-se a uma rede de discursos, de falas, de palavras e a fronteira entre as duas coisas parece se diluir. Assim, o ato de olhar para uma pessoa não se desliga das tantas lembranças do que aquela pessoa me disse e dos tantos discursos que eu construí a partir dessas falas; correr do perigo liga-se à narrativa que me indica que um determinado evento é perigoso, ou seja, corpo e pensamento (entendido como um discurso articulado e como uma forma de narrar) não conseguem se distinguir de todo. Ora, se é claro que um corpo não é um texto e que um texto não é um corpo físico, também é evidente que esses dois objetos se encontram e se atravessam continuamente.

Voltando ao nosso ponto de partida, com Roland Barthes e sua definição alargada de narrativa, podemos observar com desconfiança a noção

de uma narrativa dos atores desligada de textos e palavras. A ideia de um corpo em cena cuja presença se desprende completamente de qualquer formação verbal parece ser uma das grandes utopias criadas ao longo do século XX por artistas de teatro: o desejo de colocar em cena um corpo e uma carne que por si só produzissem sentido, desligados de qualquer modo de referencialidade. A pura presença física. No entanto, como trouxe aqui, a grande quantidade de produções verbais que envolvem sua performance pode tornar forte a ligação entre o texto e a carne. Por mais que o teatro produza algum tipo de acontecimento sobre o qual não se pode falar – o que, justamente, fascina os amantes dessa arte –, muito é dito pelos e sobre os atores no momento de sua criação e na recepção desta, o que faz com que suas atuações produzam um tipo de narrativa que pode ser caracterizada, também, como verbal.

Referências bibliográficas

BANU, Georges. *Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta*. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. A escrita de si stanislavskiana: quatro notas sobre *Minha vida na arte*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 34, pp. 125-137, jan-jun 2017.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOUVE, Vincent. *Leffet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. (tomo 1). Campinas: Papyrus, 1994.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Londres: Penguin, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *O trabalho do ator: diário de um aluno*. Editado por Jean Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Uma poética do detalhe: fórmulas de *pathos* e escansão temporal

Kelvin Falcão Klein

Este ensaio tem um objetivo preciso, o de pensar o uso do detalhe como procedimento narrativo. Esse tema amplo requer, no entanto, um percurso específico que torne visível a questão, suas possibilidades e problemas. O primeiro ponto do percurso é também o mais próximo no tempo e o mais instável em termos conceituais ou teóricos: a série de TV *Breaking Bad*. O exercício será o de aproximar algumas cenas da série de algumas estratégias de escrita e leitura de personagens como em James Joyce, Marcel Proust e Ricardo Piglia. A noção de “fórmula de *pathos*”, de Aby Warburg, usada por ele para pensar a sobrevivência da Antiguidade na arte do Renascimento, funcionará como uma espécie de pano de fundo constante, atuante mesmo quando ausente. Minha exposição vai seguir um duplo registro: apresentar e analisar o uso dos detalhes em certas narrativas e, em paralelo, observar o retorno e a recorrência do próprio procedimento de uso dos detalhes.

I.

A noção de “fórmula de *pathos*”, *Pathosformel*, foi proposta de forma intermitente e especulativa pelo historiador da arte Aby Warburg, em uma série de textos no fim do século XIX e início do século XX. O intuito era articular diferença e repetição na dinâmica própria da transmissão de gestos e soluções técnicas da pintura no tempo e no espaço, ou seja, como um contorno ou elemento pode ser reutilizado e ressignificado ao mesmo tempo, sem perder sua capacidade “patográfica”, sua capacidade de dar conta da

sensação e da afecção. O conceito de fórmula de *pathos* “torna impossível separar forma e conteúdo, pois designa a intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (Agamben, 2012: 128). Para Warburg, as fórmulas de *pathos* indicariam que as energias configuradoras não residem “por trás das obras”, como um *deus ex machina* preexistente, e sim diretamente nas formas que cristalizam a obra de arte visual ou textual. A fórmula de *pathos*, portanto, reúne de forma tensa e contraditória diferentes experiências de tempos e espaços, “jamais separáveis, mas sem possibilidades de ser unificadas numa entidade superior” (Didi-Huberman, 2013: 175). Trata-se de perceber em um elemento muito específico, um detalhe, uma confluência de forma e força, de cristalização e movimento ou, ainda, a noção de que no detalhe se define de forma simultânea mas contingente o geral e o particular, reconfigurando toda narrativa prévia e posterior.

II.

Na série de televisão *Breaking Bad*, que foi ao ar de 2008 a 2013, o protagonista Walter White aos poucos passa de professor de química de colégio a produtor de metanfetamina e gênio do crime. No segundo episódio da terceira temporada, intitulado “Caballo sin nombre”, Walter tenta se reconciliar com a esposa, que acaba de descobrir sua atividade criminosa. Como de hábito, ele interpreta de forma errônea algo dito por ela e pensa que a reaproximação é iminente. Para facilitar o processo, compra uma pizza no caminho, já imaginando um jantar em família para acalmar os ânimos. A esposa, Skylar, contudo, o despacha rapidamente sem que ele possa sequer entrar na casa. Walter, profundamente contrariado, arremessa a pizza no telhado da casa. Ela permanece lá durante alguns dias, símbolo do peculiar ridículo que tinge boa parte das ações de Walter White. Mesmo a cena da limpeza da pizza, que ocorre logo no início do episódio seguinte, é marcada pela resignação também um pouco ridícula com a qual Walter lida com as consequências de seus atos. Na temporada seguinte, a quarta, também no segundo episódio, Jesse Pinkman, o parceiro de Walter, distribui drogas e dinheiro em uma festa em sua casa que dura dias. Reencon-

tramos a pizza quando Badger, outro personagem recorrente da série, vai buscar uma pilha delas para alimentar os convidados. Badger então explica o grande diferencial oferecido pela pizzaria Venezia's: as pizzas não vêm fatiadas, para economizar tempo e dinheiro; dessa forma conseguem deixar o produto mais barato para o consumidor. “*They don't cut the pizza, and they pass the savings on to you*”, diz Badger.

Aproximadas assim, artificialmente, as cenas dialogam de forma direta, compartilhando uma série de elementos. É importante ter em mente, contudo, que muitos meses separam um acontecimento do outro, tanto do ponto de vista da narrativa da série quanto do ponto de vista da recepção. Existem graus diversos de acessibilidade ao conjunto de significações compartilhadas entre as duas cenas, que dependem da intensidade da atenção do espectador e do tempo de convivência com a série – eu, por exemplo, só fui reparar na associação dos dois momentos depois de ver a série na íntegra pela segunda vez. O reconhecimento da associação das duas cenas gera no espectador, em primeiro lugar, a euforia de acessar um nível distinto de fruição estética, mais complexo e nuançado; por outro lado, gera também uma leve angústia diante da possibilidade de existência de outras associações, outros detalhes ainda não percebidos. A poética do detalhe, portanto, joga tanto com o reconhecimento retrospectivo, ou seja, a possibilidade de remover elementos de seus nichos anteriores e reposicioná-los em outros desenhos de sentido, quanto com a leitura prospectiva, um esforço de interpretação que se torna quase paranoico, buscando associações em tudo.

III.

Esse registro duplo da obra de arte (ou seja, sua inscrição retrospectiva e prospectiva) faz com que a interpretação nunca termine – “a interpretação só é interessante quando é extrema”, comenta Jonathan Culler (2012: 130). Em um dos ensaios reunidos no livro *O último leitor*, de 2006, Ricardo Piglia comenta a obra de James Joyce e enfatiza como sua atividade de escritor era intrinsecamente dependente de sua atividade como leitor. Quan-

do leu Flaubert pela primeira vez, Joyce corrigiu dois defeitos no início e no fim de *Três contos*, escreve Piglia, citando Richard Ellmann, o biógrafo de Joyce. Na primeira frase do primeiro conto, “Um coração simples”, Joyce encontra um erro no verbo “invejar”, conjugado de forma equivocada por Flaubert, pois a ação continua em vez de interromper-se (“Durante meio século, as burguesas de Pont-l’Évêque invejaram à sra. Aubain sua criada Félicité”, diz a tradução brasileira (Flaubert, 2004: 15). Depois, Joyce continua a folhear o livro, provavelmente lembrando-se de outros erros de seu conhecimento, escreve o biógrafo, e se detém na última página do último conto, “Herodiade”. Leu a última frase do conto, que trata da decapitação de João Batista: “Como era muito pesada, carregavam-na alternadamente” (2004: 126). O original diz *alternativement*, “alternativamente”, que Joyce afirma estar errado, pois havia três portadores. E Piglia comenta: “A noção joyceana de *work in progress*, de obra em andamento, de dispositivo que nunca está fixado, é básica aqui. Trata-se de um uso prático da literatura, uma leitura técnica que tende a desmontar os livros, a ver os detalhes, os rastros de sua feitura” (Piglia, 2006: 159).

IV.

Em setembro de 2001, o escritor francês Jean Echenoz dá uma entrevista sobre Gustave Flaubert para a revista *Magazine Littéraire*. Echenoz afirma que começou a ler Flaubert tarde, com 28 anos – na época em que começava a escrever seu primeiro livro (publicado em 1979 pela editora Minuit, com o título *Le Méridien de Greenwich*). “O que me impacta é a natureza quase ‘fractal’ da sua escritura”, comenta Echenoz, e continua: “o estilo de Flaubert está em tudo, desde a mais curta das frases até a consideração mais ampla dos romances tomados em conjunto” (Echenoz, 2013). Echenoz dá o exemplo da última frase do conto “Herodiade”, que fecha o livro *Três contos*. Os discípulos de São João Batista levam sua cabeça cortada: “Como era muito pesada, carregavam-na alternadamente” (Flaubert, 2004: 126). Uma frase breve, prosaica, afirma Echenoz, mas que reúne todas as qualidades da escrita de Flaubert – visualidade, concisão, tragicida-

de e ironia, provocativa em seu caráter aparentemente inacabado. Echenoz fala também da “audácia de terminar com um advérbio”, “um advérbio literalmente interminável”, e essa audácia é “uma pequena mostra de tudo que se encontra em qualquer um de seus romances” (Echenoz, 2013).

Em janeiro de 1920, na *Nouvelle Revue Française*, Marcel Proust publica o ensaio “À propos du ‘style’ de Flaubert”, uma resposta a um ensaio anterior de Albert Thibaudet. “Fiquei estupefato”, afirma Proust, com o fato de Thibaudet “considerar sem muito talento para a escrita um homem que, pelo uso inteiramente novo e pessoal que fez do passado definido, do passado indefinido, do participio presente, de certos pronomes e certas preposições, renovou a visão que temos das coisas quase tanto quanto Kant” (Proust, 1994: 74). Ao longo de todo o ensaio, Proust é preciso em delinear os elementos que constroem a excelência do estilo de Flaubert. Um exemplo: “estamos enfim cientes do gênio de Flaubert somente pela beleza de seu estilo e pelas singularidades imutáveis de uma sintaxe deformadora”; “observemos ainda uma dessas singularidades: por exemplo, um advérbio terminando não apenas uma frase, um período, mas um livro”, que é precisamente a última frase de “Herodiade”; “por sinal”, continua Proust, “os advérbios (...) são sempre empregados por Flaubert a um só tempo do modo mais feio, mais inesperado, mais pesado, como que para construir essas frases compactas, tapar os mínimos buracos” (1994: 75).

Agora são essas duas cenas quase contemporâneas de leitura que se articulam aqui artificialmente, mas que têm como objeto compartilhado o uso feito por Flaubert de um advérbio: James Joyce pela via da recusa e da correção; Marcel Proust pela via da exaltação da singularidade e da audácia do autor em terminar um livro com algo aparentemente tão deselegante quanto um advérbio. É preciso frisar que as leituras de Proust e Joyce acontecem no mesmo ano, janeiro de 1920 no caso do artigo de Proust, e agosto de 1920 no caso do jantar em que Joyce corrige Flaubert, segundo o biógrafo Richard Ellmann. Ellmann corrige as correções de Joyce em uma nota de rodapé, afirmando que “são plausíveis mas erradas”; além disso, “tanto Gustave Lanson como Maurice Grevisse”, o primeiro, crítico literário, e o

segundo, gramático, “afirmam que o imperfeito não é apropriado quando a ação passada, embora continuada, é encerrada num período específico e contemplada no presente. Lexicógrafos franceses, da mesma forma, admitem que ‘*alternativement*’ signifique simplesmente ‘de turno a turno’ bem como ‘por turnos’” (Ellmann, 1989: 607). Os juízos podem ser diversos, mas o que é constante e digno de nota é que a atenção de leitura tanto de Joyce quanto de Proust se detém no mesmo detalhe revelador e na mesma percepção de que a obra é um dispositivo que nunca está fixado.

V.

Agora podemos ver como Joyce passa da leitura à escritura, ainda mantendo o procedimento do detalhe, observando um exemplo selecionado por Ricardo Piglia em *O último leitor*. O exemplo “concentra o modo como Joyce reconstrói o relato e também postula sua maneira de ler” (Piglia, 2006: 171). No quarto capítulo de *Ulisses*, posteriormente identificado com o título “Calipso”, Leopold Bloom está prestes a sair de casa para começar o famoso dia 16 de junho de 1904. Sua mulher ainda está dormindo e, na soleira da porta, ele toca o bolso de trás da calça para ver se está levando a chave, mas tudo que encontra é uma batata. A chave está em outra calça, ele recorda, e como o armário faz barulho, decide sair sem a chave, para não acordar Molly, deixando a porta encostada: “Na soleira da porta ele apalpou o bolso de trás em busca da chave de trinco. Nada ali. Na calça que eu suspendi. Tenho que pegá-la. A batata eu tenho. Armário rangente. Inútil perturbá-la. Ela se virou sonolentemente daquela vez” (Joyce, 2005: 66).

A frase pronunciada por Bloom, “*Potato I have*”, não parece ter nenhum sentido, afirma Piglia (2006: 171), que resgata a solução encontrada pelo primeiro tradutor do *Ulisses* ao espanhol, Salas Subirat, que elimina a batata de Bloom (no que diz respeito ao contexto brasileiro, as três traduções, de Antonio Houaiss, Bernardina da Silveira Pinheiro e Caetano Galindo, todas mantêm a batata). O que está em jogo, escreve Piglia, é o procedimento da palavra perdida; alude-se “a algo que não tem explicação e faz parte de uma cadeia que se entende depois de haver percorrido o texto”, uma vez que

“Joyce sempre trabalha com o subentendido”: Bloom não necessita explicar para si mesmo o que já sabe, ou seja, por que ou para que tem uma batata no bolso – a conexão só é possível na releitura; para entender, é preciso ler o livro inteiro (Piglia, 2006: 172). Assim como acontece em *Breaking Bad*, o uso dos detalhes no *Ulisses* de Joyce joga tanto com o reconhecimento retrospectivo, ou seja, a possibilidade de remover elementos de seus nichos anteriores e reposicioná-los em outros desenhos de sentido, quanto com a leitura prospectiva, um esforço de interpretação e de expectativa da interpretação que se torna quase paranoico, buscando associações em tudo. Ainda Piglia: “Para entender a expressão de Bloom acerca da batata, é preciso avançar na leitura do romance e seguir um fio, fiapos perdidos no texto. E esse é, evidentemente, o modelo de leitura implícito no *Ulisses*. O sentido depende do relato e é sempre um ponto de fuga” (Piglia, 2006: 172).

A batata surge novamente pouco depois do almoço – Bloom come um sanduíche de gorgonzola e bebe um copo de vinho em um bar no capítulo nove, “Os lestrigões”. Ele atravessa a rua em direção à biblioteca e vê Blazes Boylan, o amante de sua mulher (que está indo ao encontro de Molly), desvia dele em direção ao museu. Quando está a ponto de entrar, procura o sabonete que comprou para tomar banho. Então revista o bolso outra vez e, junto com o jornal e outras coisas que comprou, encontra o sabonete, e a batata mais uma vez aparece: “Tente em todos os bolsos. Lenç. *Freeman*. Onde eu? Ah, sim. Calça. Batata. Carteira. Onde? Depressa. Ande calmamente. Mais um momento. Meu coração. Sua mão procurando o onde eu pus encontrou em seu bolsinho de trás o sabão loção tenho que dar um pulo no papel tépido grudado” (Joyce, 2005: 205). A segunda aparição da batata é tão rápida quanto a primeira, dando a impressão de servir como uma etapa maior de um percurso que ainda se constrói. Um dado estrutural, contudo, permanece constante: a batata surge sempre como um par possível de outra coisa, ou chaves, ou sabonete, alternadamente.

É apenas no décimo quarto capítulo, que acontece no hospital e tem como título “O gado do sol”, que o enigma da batata começa a ser desvendado. Bloom vai parar no hospital para saber se uma conhecida já deu à luz;

lá encontra uma série de outros sujeitos que falam alto, de forma desrespeitosa, a seu ver. Já no fim do capítulo, que é majoritariamente uma colagem de todas essas vozes altas e seus discursos, Bloom conversa com a enfermeira, deixando votos de melhora para a futura mãe. Na confusão de vozes, algumas frases se destacam: “Seus olhos famintos e pescoço de alabastro você roubou meu coração, ai, meu esperminho. Sinhô? Batata [*Spud*] contra reumatismo? Tudo besteira, desculpe o mau jeito. Para as massas. Tô cum medo que tu seja um grande tolo” (Joyce, 2005: 465). Ricardo Piglia indica que Salas Subirat, o tradutor ao espanhol, novamente não acompanha a referência e a elimina, talvez por não reconhecer em *Spud* uma gíria irlandesa para “batata”. Da mesma forma, Antonio Houaiss também suprime a batata, traduzindo da seguinte forma (a indicação das soluções tradutórias de Houaiss são dadas em nota de rodapé no próprio ensaio de Ricardo Piglia): “Senhor? Comicha de novo o reuma? Tudo isso é lero-lero, desculpa dizer” (Piglia, 2006: 174). Uma vez que o romance se encaminha para o fim, Joyce parece acelerar o surgimento das menções à batata, numa espécie de construção em escalada preparando para o clímax. Já no início do capítulo seguinte, o décimo quinto, que se passa no bordel, Bloom se vê frente a frente com o fantasma de sua mãe, Ellen Bloom, com “seu cabelo trançado dentro de uma rede, surge acima dos corrimãos da escada, com um castiçal inclinado na mão, e grita alarmada”; prossegue Joyce: “Ó abençoado Redentor, o que é que fizeram com ele! Meus saís! (*ela puxa para cima uma ruga da saia e rebusca no bolso de sua saia de linho listada de azul. Um frasco, um Agnus Dei, uma batata murcha e uma boneca de celuloide caem para fora*). Sagrado Coração de Maria, onde é que você se meteu?” (Joyce, 2005: 479).

A partir da aparição da mãe, que com a referência anterior ao reumatismo explica a razão de Bloom levar uma batata sempre consigo, todas as menções posteriores irão se concentrar no mesmo capítulo. A batata da mãe é “murcha”, o primeiro adjetivo que surge ligado à batata. Páginas adiante, quando é apalpado pela prostituta Zoe, Bloom volta a fazer referência à sua batata: “a mão dela desliza para dentro do bolso esquerdo da calça dele e retira uma batata dura preta e murcha. Ela a olha e a Bloom com úmidos lábios mudos. BLOOM. Um talismã. Herança de família” (Joyce, 2005: 512).

Depois da aparição da mãe, a batata de Bloom não apenas ganha adjetivos como ganha uma filiação específica – trata-se de um talismã, uma herança. A batata que inicialmente era um detalhe ínfimo, uma estranheza, uma excentricidade da parte de Joyce, se revela algo fundamental para a vida subjetiva de Bloom, um elemento carregado de *pathos*. A prostituta pega a batata dura, preta e murcha de Bloom e fica com ela boa parte da noite, até o momento em que Bloom se dá conta do sequestro e a pede de volta (na tradução de Houaiss): “Quer me dar de volta aquela batata, quer? (com sentimento) Não é nada, mas ainda assim é uma relíquia de minha pobre mãe. Há uma lembrança ligada a isso. Gostaria de retê-la comigo. ZOE: Toma (levanta uma banda de sua veste, mostrando as coxas nuas, e desenrola a batata do alto do cano da meia)” (Piglia, 2006: 175).

A batata, portanto, liga Bloom a sua mãe por duas vias: é tanto um talismã-herança quanto uma estratégia prática de combate ao reumatismo, que no mesmo capítulo 15 Bloom afirma correr no sangue da família. Existe aqui um ponto relevante de contato entre vida e obra: o reumatismo causou cegueira no próprio Joyce, que andava sempre com uma batata no bolso também ele, um hábito não de sua família, mas da família de sua esposa, Nora Barnacle. Foi Michael Healy, tio de Nora, quem sugeriu a Joyce carregar a batata para se proteger da doença – conta Brenda Maddox (2000: 146). Outro aspecto importante é que a batata é fundamental na história social da Irlanda, a base da alimentação das classes populares. “Eu me lembro da praga da fome em 46”, diz um personagem do *Ulisses* logo no segundo capítulo, fazendo referência à Grande Fome, que durou de 1845 a 1848, durante a qual as plantações de batata foram destruídas pela praga. Além disso, a Irlanda estava sendo impedida de desenvolver indústrias independentes que poderiam ameaçar as inglesas, e por isso não havia nenhuma estrutura econômica industrial que pudesse sustentar a crise, e os efeitos foram severos: uma redução da população (por morte ou emigração, especialmente para os Estados Unidos) de 8 milhões de habitantes em 1841 para 6 milhões em 1851 (Joyce, 2005: 825).

VI.

A fórmula de *pathos* marca e torna visível a recorrência de certos elementos através do tempo e do espaço, mas marca também essa peculiar dobra que une e separa o subjetivo do coletivo, o individual do histórico, o reumatismo familiar da fome na Irlanda. A primeira ocorrência da pizza não fatiada em *Breaking Bad* funciona como símbolo do esforço de Walter White de amaciar a convivência familiar; na segunda ocorrência, com Jesse Pinkman, não deixa de estar em questão também a família – a família postiça e efêmera da festa dos viciados –, mas quando Badger explica a peculiar condição daquela pizza, começa a se anunciar essa articulação do subjetivo com o coletivo. “Eles economizam tempo ao não fatiar a pizza e repassam a economia para você”, diz Badger, sintetizando não apenas a inovação da pizzeria mas todo um modo de pensar e organizar o mundo, baseado na aceleração, na ganância, na ambição, na ideia do “tempo é dinheiro”. O descompasso existencial de Walter White passa também por sua percepção de que seu talento foi desperdiçado, de que seu potencial sofreu uma desaceleração injusta.

Para finalizar, gostaria de mencionar um último elo nessa cadeia associativa: o romance *Austerlitz*, do escritor alemão W. G. Sebald, publicado em 2001. Ao longo da narrativa, acompanhamos os encontros do narrador com esse personagem, Jacques Austerlitz, que descobre já adulto seu nome verdadeiro e sua origem familiar: ele foi enviado ainda criança da Tchecoslováquia para a Grã-Bretanha, em 1939, para escapar dos nazistas (nos chamados *Kindertransport*). Com essa descoberta, se inicia uma minuciosa investigação do paradeiro dos seus pais, até que, quase no fim do romance, Austerlitz encontra uma cópia de um filme feito durante a guerra pelos nazistas, *Hitler dá uma cidade aos judeus* (o título original dado pelos nazistas foi *Der Führer Schenkt Den Juden Eine Stadt*), uma peça de propaganda para mostrar à Cruz Vermelha, que sobrevive apenas em fragmentos. Austerlitz diz ao narrador, que assim o registra: “Era apenas uma colagem de cenas com duração de cerca de catorze minutos (...) a impossibilidade de examinar mais de perto aquelas imagens (...) afinal me deu a ideia de encomendar

uma cópia em câmera lenta (...) que se prolongava por uma hora inteira”, e, de fato, “nesse documento com sua duração original quadruplicada”, continua Austerlitz, “que desde então eu revi não sei quantas vezes, era possível ver coisas e pessoas que até ali me haviam passado despercebidas” (Sebald, 2008: 242). Na imagem aumentada, reproduzida por Sebald na página de seu livro, parte de um rosto se funde a uma falha do material, o que leva Austerlitz a refletir acerca dessa peculiar tensão entre o geral e o particular: os “trechos danificados da fita, que antes eu mal percebera, agora se derreteriam no meio de uma imagem, borravam-na e faziam surgir desenhos de um branco luminoso salpicados de manchas pretas, que me lembravam fotografias aéreas tiradas no extremo norte ou uma gota de água vista ao microscópio” (2008: 242). A emergência dessas imagens repercute tanto na autopercepção do indivíduo Austerlitz quanto no relato que ele propõe da experiência coletiva vivida por seus pais e tantos outros, na intricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica – oscilando entre passado, presente e futuro, alternadamente.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2012.
- CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, pp. 129-146.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ECHENOZ, Jean. Entrevista sobre Flaubert. *Revista de Mardulce*, março de 2013, n. 4. Disponível em: <<http://www.mardulceeditora.com.ar/magazine/articulo.php?id=23>> Acesso em: 14/5/2018.
- FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MADDOX, Brenda. *Nora: The Real Life of Molly Bloom*. Nova York: Mariner Books, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PROUST, Marcel. *Nas trilhas da crítica*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1994.

SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Narrativas seriadas: da inconsistência à complexidade

Gustavo Naves Franco

I.

Há um conto chinês que poderia facilmente se passar por um causo mineiro. Fala de um camponês que tinha apenas um cavalo, e aí um dia esse cavalo fugiu. Os vizinhos comentaram, consternados: “Mas que tristeza! Logo com você! Que tragédia!” E o chinês/mineiro: “É... talvez.” Pouco depois, o cavalo reapareceu, junto com outro cavalo. Os vizinhos: “Nos precipitamos, compadre! Bem que você disse! Que alegria! Foi tudo para o melhor no final!” Ele: “É... talvez.” No dia seguinte, o filho dele resolveu sair montando o cavalo selvagem, caiu e quebrou uma perna. Os vizinhos: “Mas que tristeza! Quando tudo parecia estar bem! Que tragédia!” Ele: “É... talvez.” Uma semana depois estourou uma guerra, os recrutadores do exército apareceram na fazenda, o filho não pôde ser alistado porque estava com a perna engessada. Os vizinhos: “Que bom, que alegria” etc. Ele: “É. Talvez.”

A história é normalmente utilizada para ilustrar um temperamento equânime diante das oscilações do destino. Porém, é evidente sua relação com a teoria da narrativa, e creio que ela demonstra um tipo de potencialidade das linguagens seriadas que merece atenção. Falo não somente dos programas televisivos que ganharam proeminência nas últimas décadas, como também de alguns fenômenos literários com que a estruturação das séries de TV dialoga em maior ou menor grau. No entanto, para abordar o tema, gostaria antes de conferir ênfase à possível relação entre a anedota

chinesa e a questão do “julgamento de inconsistência”, importante no pensamento do filósofo Alfred North Whitehead.

Cabe assinalar as renovadas leituras que a obra de Whitehead tem recebido em diferentes campos do saber que possuem alguns interesses e pressupostos em comum. Sabe-se da relevância do filósofo para pesquisadores da filosofia da ciência no século XX; a estes, hoje se juntam teóricos da Complexidade e do Novo Materialismo, entre outros. Em geral, todos partem de uma posição semelhante quanto às implicações de desdobramentos da física quântica ou da astrofísica contemporânea para nossos modos de pensamento, ao mesmo tempo em que observam a relação entre algumas “novidades” aí identificadas com formas de compreensão do mundo presentes em cosmologias politeístas (greco-romanas, orientais, ameríndias, africanas).

Destaco os estudos de Karen Barad (*Meeting the Universe Halfway*, 2007), Jane Bennett (*Vibrant Matter*, 2010), Stuart Kauffman (*Humanity in a Creative Universe*, 2016) e William Connolly (*The Fragility of Things*, 2013, e *Facing the Planetary*, 2017). Keiji Nishitani, por sua vez, ressaltou as afinidades do pensamento de Whitehead com alguns aspectos de cosmologias hinduístas e taoístas (*Religion and Nothingness*, 1983), assim como o filósofo foi antes mobilizado por Erich Heller para discutir as imbricações entre escritos teóricos de Goethe e descobertas da física quântica (no ensaio “Goethe and the Idea of Scientific Truth”, de 1975). Mas não conheço trabalhos sobre a narrativa que participem desse debate, de modo que me parece legítimo propor uma abordagem nesse sentido, situando-a por outro lado em uma linha de continuidade com a discussão proposta por Frank Kermode em *The Sense of an Ending* (1969). A partir da questão do diagnóstico de um “mundo sem começo nem fim” proposto pelo crítico, e da questão dos finais abertos nele implicado, creio que será possível indicar certas especificidades da produção e do consumo de narrativas na contemporaneidade.

Voltando a Whitehead, temos como texto principal *Modes of Thought*, um ciclo de palestras proferidas em 1937 e 1938, em que são expostas de

maneira sintética algumas premissas e deduções de sua “Filosofia do Processo”. Nela, todo conhecimento é tido como parte inconclusiva de uma evolução infinita, considerando-se que a consciência humana depende sempre de abstrações para fazer afirmações sobre a natureza – ou seja, ela requer a definição de um recorte em que essas afirmações são válidas, o que presume a exclusão de todo um ambiente (*environment*) ao redor do campo delimitado, tanto no espaço quanto no tempo.

A própria consciência humana é vista como o resultado de um aumento da capacidade de abstração, ou seja, como decorrente da ênfase de nosso *scanner* mental em objetos isolados, em detrimento de fatores ambientais. Isso cumpriria um papel não apenas na constituição e sobrevivência da espécie, como também no próprio processo de que ela faz parte no cosmos. No entanto, há momentos e fenômenos, como por exemplo o da consolidação da ciência moderna no Ocidente, em que o recorte estabelecido para fins técnicos e operacionais adquire um estatuto de verdade que ignora todas as exclusões feitas no caminho, de modo a estabilizar o conhecimento nele válido. É aí que se torna frequente o julgamento de inconsistências, ou seja, de que duas proposições contrárias não podem coexistir em quaisquer circunstâncias.

Whitehead entende que, quando a inconsistência passa a fazer parte do vocabulário de uma sociedade, é porque ela está em um ponto de cristalização de enunciados, e prestes a sofrer tremores cataclísmicos em suas bases epistemológicas. Logo, deve ser reconhecido que a própria clareza da ciência em relação ao vasto universo ao redor é uma ilusão decorrente da capacidade de abstração humana; “o processo é a maneira como o universo escapa às exclusões da inconsistência”, ele afirma (Whitehead, 1966: 34). Já a filosofia é definida como a crítica das abstrações que governam os modos de pensamento, de expressão autoevidente, como a poesia, mas operando com uma fraseologia convencional (idem: 49-50). Nem por isso deixamos de observar em seu próprio estilo momentos poéticos, mas que surgem naturalmente como desdobramentos de seus raciocínios: “Nós vivenciamos mais do que podemos analisar. Porque nós vivenciamos o universo” (idem: 89).

Em resumo, Whitehead assinala que nunca temos informações suficientes para fazer afirmações definitivas sobre quaisquer fenômenos. Um universo consistente é um universo circunscrito por um gesto provisório. Assim, para além do cosmos de leis coerentes entre si da física moderna, está o caos desconhecido e ameaçador de tudo o que ela precisou ignorar para se estabelecer como verdade, porém um caos que já se faz notar no âmbito da própria ciência através das “inconsistentes” descobertas da mecânica quântica. Das periódicas interpenetrações de caos e de cosmos cria-se o *chaosmos* do processo, para utilizarmos a expressão de Umberto Eco (1989) referente à obra de James Joyce. Já no âmbito de outros teóricos e críticos, esse *chaosmos* recebeu o nome de complexidade.

A narrativa e a poesia, porém, costumam estar a salvo das acusações de inconsistência, ao menos no que diz respeito às relações entre os textos, já que cada um constitui um universo particular. Nem por isso deixa de haver expectativas, de caráter estético, quanto à resolução que o final de um enredo oferece para as ambivalências do percurso. Mesmo os “finais abertos” são uma declaração decisiva nesse sentido: a de que temos diante de nós um universo congelado em sua indefinição, e cuja expectativa de um fim está presente na percepção de sua falta. Desse modo, poucos são os textos e obras narrativas ocidentais capazes de favorecer a experiência de um tempo de oscilações infinitas, em que a própria noção de inconsistência perde sentido diante da infinitude do processo.

Por mais simples que possa ser, a anedota chinesa antes mencionada tem essa característica. Ela não tem um “final aberto”; ela traz consigo a percepção da infinitude. As definições provisórias de um final triste ou de um final feliz estão ali exatamente para serem desconsideradas em favor de algo que, para além de apontar as inconsistências de uma definição (trágica ou cômica) a partir de informações ulteriores, indica a possibilidade de uma expansão interminável do universo em que ela se insere. As informações necessárias para uma conclusão da narrativa de acordo com expectativas por um fim definido não são apenas insuficientes; elas são infinitamente emergentes, capazes de brotar sempre que qualquer definição seja

alcançada. Com isso, ao mesmo tempo em que uma experiência de fechamento (*closure*) nos é negada, surge uma outra, que não se contrapõe a ela em termos de abertura para a incerteza, mas coloca em questão as próprias noções de certeza e incerteza, consistência e inconsistência, indicando a possibilidade de um mundo em que terão perdido sua validade.

A partir daqui, é meu propósito investigar brevemente o próprio modo de produção das narrativas seriadas contemporâneas como algo que traz em seus hábitos e procedimentos essa experiência da infinitude, ao mesmo tempo em que inscreve dentro desses universos infinitos a experiência da complexidade. As duas coisas estão relacionadas, e podemos notar em fenômenos como os *spin-offs* narrativos a interdependência de ambos os vetores. No entanto, antes de abordar o tópico mais específico das séries televisivas, cabe uma pequena digressão literária.

II.

As narrativas seriadas certamente não são uma novidade das últimas décadas, tampouco da linguagem televisiva, e sua relação com hábitos literários de outras épocas já foi observada. Em especial, ganhou atenção a semelhança com modos de produção e consumo dos romances de folhetim do século XIX, uma vez que esses eram também publicados em episódios regulares (uma semelhança, a propósito, reforçada pelo fenômeno relativamente recente do lançamento de temporadas inteiras de séries de TV por canais de *streaming*, repercutindo algo que também se deu na carreira de autores folhetinescos, na medida em que passaram a publicar seus romances em tomos completos, sem aparição prévia dos capítulos em jornais e revistas).

No entanto, uma diferença deve ser notada no que se refere aos finais e à expectativa de continuidade. Pois mesmo as séries televisivas atuais cuja divulgação se dá em blocos (temporadas) em geral mantêm um final não apenas inconclusivo, mas que implica uma indicação de prosseguimento da trama, tanto por razões narrativas quanto por questões comerciais (sendo que muitas delas podem ser canceladas sem ter chegado a um encerra-

mento). Assim, ao contrário da maioria dos romances oitocentistas, que garantiam aos seus leitores a experiência de um desfecho ao término de um conjunto de capítulos, as narrativas seriadas de hoje podem e devem conviver com a possibilidade de nunca atingirem um fim. De antemão, portanto, é impossível estabelecer um argumento que contenha em si mesmo todo o arco do roteiro. Por razões semelhantes, costuma ser difícil contar a história de uma série de maneira esquemática.

Essa é apenas uma distinção entre muitas outras, mas serve à elaboração do ponto a ser destacado a seguir, em uma comparação que diz respeito ao uso da linguagem seriada em diferentes suportes na contemporaneidade. Afinal, se por um lado é pertinente a busca de semelhanças com produções culturais do passado, por outro, os modos de narrar associados às séries de TV podem ser também identificados em artefatos literários do presente. Há casos evidentes e ostensivos nesse sentido, como o do romance *A visita cruel do tempo* (2010), de Jennifer Egan, entre outros que cada vez mais se apropriam de referências pop ou truques narrativos capazes de declarar o vínculo com a linguagem seriada de maneira imediata (cf. Barros, 2016). No entanto, para explorar os temas da inconsistência e da complexidade, creio que aqui será útil recorrer a uma trama comparativa menos óbvia, através de um breve comentário à obra da escritora canadense Alice Munro.

O comentário parte justamente de uma sequência de narrativas que Munro apresentou de maneira seriada – isto é, como contos isolados, mas interdependentes, em que se desdobra a história de uma protagonista, porém através de “episódios” cujas conexões se desvelam de modo a expandir e tornar mais complexo o universo em que ela se desdobra. Falo dos três textos que surgem como o segundo, o terceiro e o quarto contos do volume intitulado *Fugitiva*, de 2008, em que nada anuncia a conexão das narrativas, nem mesmo um destaque do conjunto em relação aos demais relatos do livro, de modo que o leitor é surpreendido quando vê os personagens de um conto reaparecerem no seguinte.

Por si só, essa experiência de leitura (em que uma peculiar e inesperada sensação de continuidade se destaca) seria suficiente para tornar a

sequência digna de atenção. Mas há também o fato de que, esquematicamente falando, as reviravoltas do enredo têm um efeito semelhante ao da anedota chinesa contada antes. Talvez isso não fique claro em uma primeira leitura, tampouco em uma segunda, pois reduzir as narrativas de Munro a um procedimento é tarefa difícil; mas o “esquema” montado por Pedro Almodóvar para *Julieta* (2016), uma adaptação dos textos para o cinema, faz ressaltar esse ponto, com mortes e perdas que claramente logo se revertem em alegrias e sucessos, ou decisões felizes que não demoram para ser vistas como motivo de infelicidade, e assim por diante.

Embora o procedimento possa ser observado com evidência no final do primeiro conto da série – “Acaso” –, só mesmo no filme ele aparece mais ostensivamente como um fator estruturante da narrativa. É necessário o trabalho de condensação da trama em um roteiro para perceber sua proeminência. No geral, as relações entre os acontecimentos da sequência de contos articulam-se como uma rede ilimitada e em constante transformação, inclusive de uma experiência de leitura para outra, criando um desenho que é continuamente reinventado, sem deixar de ter certa precisão em cada uma de suas metamorfoses. E isso só traz para a linguagem seriada algo que já se faz notar em cada uma das narrativas isoladas de Munro: as complexas possibilidades de interconexão entre fatos distantes no tempo e sobretudo no espaço, capazes de tornar a leitura de seus textos até mesmo exaustiva, ainda que seja sempre recompensadora e, para dizer o mínimo, instigante.

Trata-se, afinal, de algo difícil de transferir para uma adaptação cinematográfica, e a opção de Almodóvar pela síntese é mais do que justificada. No entanto, uma série, ao poder abrir mão de esquemas narrativos sintetizáveis, pode sempre multiplicar as possíveis interconexões de seu enredo, ao mesmo tempo em que pode postergar indefinidamente qualquer encerramento destes num desenho final, em favor da continuidade. Continuidade e complexidade, portanto, andam juntas. O mundo infinito é um mundo complexo. É aqui que nos afastamos da historinha didática do chinês/mineiro, para nos depararmos com o outro lado da moeda de uma história

sem início nem fim: o de uma história sem limites no espaço, que pode expandir-se sem constrangimentos para o enfoque em eventos laterais, personagens secundários, tramas paralelas.

III.

Existem também séries de TV simples para ilustrar, didaticamente, o primeiro ponto apresentado, isto é, a experiência da continuidade sobrepondo-se ao julgamento de inconsistência. *The Good Place* (2016 – aprovada para terceira temporada), por exemplo, é uma série cômica e despreziosa em que toda a ação da primeira temporada se passa em um lugar apresentado aos protagonistas e espectadores como o “paraíso”. Na medida em que a narrativa avança, vários fatos tornam-se inconsistentes com essa afirmação. Mas é somente no último episódio da primeira temporada que essas aparentes contradições são mais claramente atribuídas a uma visão limitada do universo em que se desenrola a trama, atrelando a expectativa de continuidade do enredo a uma expansão do conhecimento dos protagonistas, e fazendo-nos suspeitar de que quaisquer inconsistências notadas a partir daí sejam resultado de um enfoque circunscrito e enganoso.

Não é outro o processo de evolução do conhecimento científico descrito recentemente por astrofísicos como Alan Lightman (*The Accidental Universe*, 2013) e Marcelo Gleiser (*Criação imperfeita*, 2013). Cabe mencionar que ambos, declaradamente, tiveram que abandonar a crença e a esperança na descoberta do chamado Desenho Inteligente do cosmos, ou seja, de uma Teoria de Tudo, para abraçar a causa da infinita ampliação do ambiente observável. Por mais seguras que possam parecer as descobertas da ciência em um determinado momento histórico, presume-se sempre a existência de um recorte maior em que elas possam ser inseridas no futuro, de modo que, por um lado, todas as certezas presentes tornem-se dúvidas e, por outro, as inconsistências de momento possam ser justificadas.

Retornando às séries, algo semelhante ao observado em *The Good Place* poderia ser dito sobre *Westworld* (2016 – aprovada para terceira temporada). Porém, trata-se de um caso em que a simplicidade cômica dá lugar a

um intrincado conjunto de eventos e personagens, sem que a trama seja necessariamente mais complexa; ela é apenas mais complicada. A diferença está no fato de que a complicação de um enredo, ou seja, a dispersão de sua estrutura formal em minúcias separadas por longos trechos de tempo e espaço, não necessariamente prescinde da promessa de que um “desenho inteligente” será oferecido ao espectador no final (senão ao final de uma temporada, ao menos ao final da série). Enquanto isso, a complexidade trabalha tanto com sugestões de pontos de conexão entre fatos e eventos quanto com pontas soltas e digressões aparentemente gratuitas, sendo que, mudando-se o recorte do observador, com frequência reverte-se uma coisa na outra.

A sensação de continuidade e a experiência da complexidade de fato se conjugam, porém, em *Breaking Bad* (2008-2013) e *Better Call Saul* (2015 – quarta temporada em exibição), vistas em conjunto como diferentes recortes de um mesmo universo sobre o qual nosso campo de visão pode ampliar-se indefinidamente. Contribui para essa percepção o fato de que o *spin-off* tem autonomia sem deixar de revelar vínculos com a narrativa matriz – embora o termo “matriz” seja tão impróprio quanto conceber que este universo tenha um centro no espaço ou uma origem no tempo. Pelo mesmo motivo, em *Better Call Saul*, só podemos dizer que o enfoque é deslocado para o “passado” se presumirmos que *Breaking Bad* se passa no “presente”; assim como só podemos dizer que ele se transfere para um personagem “secundário” (o advogado Saul Goodman) se entendermos que Walter White é protagonista não somente de uma série de TV, mas de todo o cosmos em que ela acontece.

E o cosmos da complexidade é um cosmos sem centro, sem origem, sem linearidade temporal e sem um sol em torno do qual giram os outros astros. É um cosmos feito de posições relativas onde tudo está em constante movimento. Isso não necessariamente iguala todos os pontos de seu espaço-tempo (em uma determinada concepção do cronótopo presentista, por exemplo), por conta do destaque eventualmente conferido às relações entre pontos afastados no tempo e no espaço. Não se trata de relações de causa e efeito, mas de um jogo de ressonâncias e contrapontos, embora esse jogo

às vezes possa ser evidenciado por uma relação de causalidade tão imediata quanto prescindível (como no caso da pizza estatelada em um telhado e “explicada” pela existência nos arredores de uma pizzaria que não fatia seus produtos, por exemplo, de acordo com a lembrança de Kelvin Falcão Klein em outro ensaio desta coletânea).

Assim, em *Breaking Bad*, com o constante recurso a *flashbacks*, com a alternância entre uma estética do detalhe e tomadas panorâmicas, e com a multiplicação de conexões importantes ou irrisórias entre diferentes momentos e lugares da narrativa, estava já inscrita a chance da continuidade do jogo experimentada em *Better Call Saul*. Isso se torna ainda mais notável quando recordamos que a história de Walter White se projetava em direção a uma catástrofe final até mesmo previsível; ou seja, que o “fim” da série não foi de maneira alguma um feito estético responsável por sua notoriedade. Mas as sugestivas concatenações de acontecimentos e personagens, elaboradas em um ritmo que só mesmo a passagem dos anos e o acúmulo de temporadas permitiria, tornaram-se tão notáveis que deixaram de ser percebidas como um recurso para estender ao máximo um programa de sucesso. Ao mesmo tempo, as digressões “desnecessárias” e detalhes “gratuitos”, ao se confundirem de modo sempre reversível com os pontos mais decisivos da trama, permaneceram como uma marca da narrativa de longo prazo, porém ganhando um estatuto estético renovado.

Isso explora um campo de experimentações intrínseco ao potencial das narrativas seriadas. Mas o caráter experimental da linguagem no momento é acentuado pela relativa novidade das condições de produção das séries de TV, ao menos para diretores e roteiristas que passaram a ver aí um campo profissional convidativo, mesmo quando sua formação foi toda voltada para a linguagem cinematográfica (“It’s not TV. It’s HBO”, dizia o slogan de um estúdio no início dos anos 2000, rejeitando a associação indesejada com um veículo até então considerado vulgar e de menores ambições estéticas). Por isso, creio ser legítimo verificar relatos de produtores – ou de “realizadores”, para usar os termos mais diretamente vinculados ao gênero –, sobre como as circunstâncias de elaboração dos programas afetam não

apenas os resultados do trabalho, como também alteram hábitos criativos e até mesmo padrões de conduta dos envolvidos na produção de uma série.

Isso pode ser feito com a leitura de um conjunto de observações recolhidas em *Homens difíceis*, o livro de Brett Martin que tratou da chamada “terceira era de ouro” da teledramaturgia estadunidense. Para concluir, devo apenas ressaltar brevemente três pontos importantes, que podem servir a discussões posteriores.

O primeiro deles diz respeito à produção de um *piloto*, isto é, o episódio inicial de uma série ainda em vias de ser aprovada por um estúdio. “Praticamente únicos entre as artes narrativas”, afirma Martin, “esses programas são compostos sem um fim em mente – e, de fato, com a esperança de que assim permaneçam de maneira indefinida” (Martin, 2014: 84). Interessante notar que os programas são compostos também sem um passado em mente, pois a construção de tramas anteriores ao presente de um protagonista permanece como uma potencialidade inexplorada. Tampouco o espaço em que transcorre o enredo é uma definição dada pelo primeiro episódio de uma série, uma vez que cada personagem nele apresentado pode criar um número infinito de relações laterais. O piloto surge, então, não necessariamente como uma síntese, mas como um instantâneo de um universo no qual estão inscritas suas virtuais evoluções anteriores e futuras, bem como as ampliações horizontalizadas do enfoque narrativo, a serem identificadas no decorrer do processo de criação, de tal maneira que os próprios realizadores podem surpreender-se com as descobertas. A elaboração de um romance pode conviver com algumas dessas possibilidades, mas dentro de limites bem restritivos. Já o programa-piloto e os desdobramentos de *Mad Men* (2007-2015), por exemplo, são arquetípicos nesse sentido.

O segundo tópico diz respeito à comparação entre o caráter extensivo de uma série, em contraponto à intensidade muitas vezes esquemática da linguagem cinematográfica. Sobre como foi fazer um filme após anos liderando a equipe de *The Sopranos* (1999-2007), David Chase observou: “Eu tinha me habituado à ideia de que as coisas podiam ser retomadas e conser-tadas. Ou então que era possível fazer uma rápida excursão, verificar como

estava a esposa de Patsy Parisi ou algo assim” (apud Martin, 2014: 358). Quanto a “consertar” as coisas, temos aí um exemplo bem pragmático de como qualquer julgamento de inconsistência em uma série pode ser revertido em função de sua temporalidade. Quanto à *excursão*, ou à *digressão*, vale notar como estamos de volta, em alguma medida, ao universo do estilo homérico tal como descrito por Erich Auerbach, e a recorrência com que teóricos da complexidade mobilizam culturas politeístas para criar analogias com seus argumentos está certamente relacionada a isso.

Por fim, quase toda série e seus realizadores convivem cotidianamente – ou pelo menos anualmente – com o risco de seu *cancelamento*. Os efeitos dessa ameaça para a arte narrativa são muitos, mas quero enfatizar o mencionado por David Milch: “Você tenta viver sua vida criativa da mesma maneira que sua vida real, ou seja, se fosse seu último dia de vida, você não sentiria vergonha de como ela acabou. Acho que, em certo sentido, a ideia de um ‘fim’ está constantemente se redefinindo” (apud Martin, 2014: 291). Milch foi o criador da cultuada e precocemente cancelada *Deadwood* (2004-2006). Há algo aí que me faz lembrar de um certo conto chinês.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1946].

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

BARROS, Bernardo. Um romance sobre o tempo na época das séries. In: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique Buarque de; e MELLO, Luiza Laranjeira da Silva. *As formas do romance: estudos sobre a historicidade da literatura*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

CONNOLLY, William E. *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*. Durham: Duke University Press, 2017.

_____. *The Fragility of Things: Self-organizing Processes, Neoliberal Fantasies, and Democratic Activism*. Durham: Duke University Press, 2013.

ECO, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos: the Middle Ages of James Joyce*. Trad. Ellen Esrock. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

GLEISER, Marcelo. *Criação imperfeita: cosmo, vida e o código oculto da natureza*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. *The Island of Knowledge: the Limits of Science and the Search for Meaning*. Nova York: Basic Books, 2014.

KAUFFMAN, Stuart. *Humanity in a Creative Universe*. Nova York: Oxford University Press, 2016.

_____. *Reinventing the Sacred: a New View of Science, Reason, and Religion*. Nova York: Basic Books, 2008.

KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Nova York: Oxford University Press, 1967.

LIGHTMAN, Alan. *The Accidental Universe: The World You Thought You Knew*. Nova York: Pantheon Books, 2013.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Aleph, 2014.

NISHITANI, Keiji. *Religion and Nothingness*. Trad. Jan Van Bragt. Berkeley: University of California Press, 1983.

WHITEHEAD, Alfred North. *Modes of Thought*. Nova York: The Free Press, 1966 [1938].

Sobre os autores

ANNA FAEDRICH

Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF).

CLARISSA MATTOS

Doutoranda em História Social da Cultura na PUC-Rio e professora substituta no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

FELIPE CHARBEL

Professor de Teoria e Metodologia da História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador do CNPq.

GUSTAVO NAVES FRANCO

Professor de Historiografia Literária na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

HENRIQUE BUARQUE DE GUSMÃO

Professor de Teoria e Metodologia da História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

IEDA MAGRI

Professora de Teoria Literária na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

IMARA BEMFICA MINEIRO

Professora de Cultura e Literatura Latino-Americana na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

JOÃO DE AZEVEDO E DIAS DUARTE

Professor de História Moderna na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

KARINA VASQUEZ

Professora de História Intelectual Argentina na Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) e de Pensamento Argentino e Latino-americano na Universidad de Buenos Aires (UBA).

KELVIN FALCÃO KLEIN

Professor de Teoria Literária na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

LUIZA LARANGEIRA DA SILVA MELLO

Professora de Teoria e Metodologia da História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

PEDRO SPINOLA PEREIRA CALDAS

Professor de Teoria e Metodologia da História na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisador do CNPq.

RAFAEL GUTIÉRREZ

Professor de Literatura Hispano-Americana na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).