

MÁRCIO SCHEEL

**A LITERATURA AOS PEDAÇOS: A FRAGMENTAÇÃO
DISCURSIVA E A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO
PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO À MODERNIDADE E AO
PÓS-MODERNISMO.**

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Araraquara – São Paulo

2009

MÁRCIO SCHEEL

**A LITERATURA AOS PEDAÇOS: A FRAGMENTAÇÃO
DISCURSIVA E A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO DO
PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO À MODERNIDADE E AO
PÓS-MODERNISMO.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista de Araraquara como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Wilma Patricia Maas.

Universidade Estadual Paulista - UNESP

Araraquara – São Paulo

2009

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas

Prof. Dr. Marcio Roberto do Prado

Profa. Dra. Flávia Regina Marquetti

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Araraquara – São Paulo

2009

Dedico este trabalho aos meus pais, Oto Carlos Scheel e Rosângela Pereira de Araújo Scheel, bem como aos meus irmãos, Oto e Alexander. A família de onde vim e o lugar para onde vou.

À Letícia Fonseca Borges, pela presença, pelo carinho, pela fé que fez com que ela sempre, sempre acreditasse: com o amor e a gratidão que eu jamais conseguirei, de fato, expressar. Aos seus pais e irmão, que sempre me receberam como alguém da família e que torceram, tanto quanto eu, pela realização desse projeto.

À Wilma Patricia Maas, orientadora e amiga, que, durante quase dez anos, me guiou com preciosos conselhos e que me apresentou a esse universo de infinitas idéias que pode ser a pesquisa acadêmica

Ao amigo Eduardo Coleone, que reencontrei “nel mezzo del cammin di nostra vita”, e com quem partilho a paixão pelas idéias e aquele velho projeto de, um dia, ainda salvar o mundo.

AGRADECIMENTOS

À Letícia Fonseca Borges, que me ajudou tomando notas, traduzindo, digitando e me aconselhando quando as coisas pareciam fora do eixo.

À minha mãe, que me secretariou em várias oportunidades, permitindo que me dedicasse quase que integralmente à finalização desse trabalho.

Ao amigo e professor Edison Bariani, que tive o prazer de conhecer, com quem tive o privilégio de trabalhar e, mais do que isso, com quem pude discutir e problematizar algumas questões decisivamente pertinentes a esse trabalho, e muitas outras questões, também, nem tão pertinentes assim. Com a amizade de sempre.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela bolsa de doutorado concedida.

“Dedicou os seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente. Multiplicou os rascunhos; corrigiu tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas. Não permitiu que fossem analisadas por ninguém e cuidou para que não lhe sobrevivessem. Em vão procurei reconstituí-las. Refleti que é lícito ver no *Quixote* “final” uma espécie de palimpsesto, em que deverão transparecer os vestígios — tênues, mas não indecifráveis — da “prévia” escrita do nosso amigo. Infelizmente, só um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia vir a exumar e ressuscitar essas Tróias...”

“Pensar, analisar, inventar (escreveu-me também) não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com ingênua estupefação o que o *doctor universalis* pensou, é confessar a nossa fraqueza de espírito ou a nossa barbárie. Todo o homem tem de ser capaz de todas as idéias e entendo que no porvir o será.”

(Jorge Luís Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*)

RESUMO: O projeto que ora se apresenta procura localizar – histórica, crítica e teoricamente – algumas linhas de força do pensamento filosófico, estético e artístico desenvolvidas a partir do Primeiro Romantismo Alemão e que foram, ao longo dos séculos, rejeitadas, negadas, revistas ou reconfiguradas, dando origem a questões centrais no interior dos discursos críticos e teóricos da modernidade e do pós-modernismo. Partindo das relações estabelecidas por Novalis e Schlegel – principais representantes do Primeiro Romantismo Alemão – entre teoria, pensamento filosófico e poética, bem como da elaboração consciente de uma estética do fragmento, buscaremos compreender como a idéia do fragmentário engendra, na modernidade e no pós-modernismo, uma problemática da crise: das possibilidades de representação do real, de criação artística, de alcance e fixação da verdade, do discurso como instância ou como meio através do qual o mundo, o real e os indivíduos são compreendidos, tomados, discutidos e representados. Busca-se entender a crise da representação e a forma como esta se vincula, no plano da criação artística, a outras noções igualmente importantes discutidas ao longo do século passado: o estilhamento e a crise da noção de sujeito, a legitimidade dos discursos, a busca incessante pela originalidade radical como única forma de surgimento e manifestação do novo no domínio estético, a ruptura e o choque entre certo relativismo do qual se acusa a contemporaneidade em relação a uma alta tradição, uma alta cultura, que teriam produzido os últimos grandes modelos de discursos teleológicos, com seus conceitos de verdade absoluta, de revolução possível, de transformação plena da ordem estabelecida. Desse modo, além dos fragmentos literários dos românticos, o trabalho em questão passa pela análise dos romances *Nadja*, de André Breton e *Vício*, de Paulo José Miranda, bem como por alguns comentários pertinentes acerca de *A Ópera Flutuante*, de John Barth e *W ou a memória da infância*, de Georges Perec, com o objetivo principal de identificar o sentido da estética do fragmentário em três diferentes momentos estéticos: no Primeiro Romantismo Alemão, (*Frühromantik*), na Modernidade e na Pós-Modernidade. Como decorrência dessa identificação, pretende-se isolar questões fundamentais para a compreensão da representação artística e literária. A partir dessa identificação, pretende-se chegar a questões decisivas para o pensamento estético contemporâneo, como as noções de representação, originalidade, verdade referencial e discursiva, bem como a possibilidade da criação poética ainda significar o espaço ou a forma de uma reflexão crítica e conceitual sobre o próprio fazer literário.

PALAVRAS-CHAVE: fragmento literário; primeiro romantismo alemão; poíesis; representação; modernidade; pós-modernidade; filosofia; teoria; crítica.

ABSTRACT: The project presented now tries to situate – historically, critically and theoretically – some force lines of the philosophical, aesthetic and artistic thought developed since the Early German Romanticism, which during centuries were rejected, denied, reviewed or reconfigured, originating central issues within the critical and theoretical discourse of the modernism and postmodernism. From the relation established by Novalis and Schlegel – the main representatives of the Early German Romanticism – between theory, philosophical and poetic thought, besides the conscious elaboration of an aesthetic of the fragment, we seek out to understand how the idea of the fragment brings forth in modernism and postmodernism a problem of crisis: the possibilities of the representation of real; the artistic creation; the acquisition and fixation of the truth; the discourse as instance or as a way in which the world, the real and the individuals are understood, taken, discussed and represented. We seek to comprehend the representation crisis and the way it is linked, on the artistic creation area, to other notions equally important discussed throughout last century: the chipping and the notion of subject crisis, the legitimacy of discourses, the incessant search or the radical originality as the only way of appearance and manifestation of the new aesthetic domain, the disruption and the impact between a kind of relativism in which the contemporary is accused with regard to a high tradition, a high culture, which would have produced the last important models of teleological discourses, bringing its concepts of absolute truth, possible revolution, full transformation of the established order. So, beyond the Romantic literary fragments, this work analyze the novels *Nadja* by André Breton; *Vício* by Paulo José de Miranda; as well as some comments about *The Floating Opera* by John Barthes and *W, or the Memory of Childhood* by Georges Perec, with the main aim to identify the sense of the aesthetic of fragmentary in three different aesthetic moments: the Early German Romanticism, (*Frühromantik*), in Modernism and in Postmodernism. As a result of this identification, we intend to isolate some fundamental issues to the comprehension of the artistic and literary representation. From this identification, we intend to get to some decisive issues on the contemporary aesthetic thought, like the representation notions, originality, referential and discursive truth, as well verify if the possibility of poetic creation still means the space or the form of a critical and conceptual reflection about the own literary making.

KEY-WORDS: literary fragment; Early German Romanticism; poiésis; representation; modernism, postmodernism, philosophy, theory; criticism.

Sumário

Introdução	10
1. Fragmentação e Poiésis no Primeiro Romantismo Alemão	33
1.1. Novalis, Schlegel e O Círculo de Jena: Idéias, Idéias, Idéias	33
1.2. Uma Crítica aos Pedacos: O Fragmento Literário e a Busca pela Totalidade Perdida	57
2. Fragmento Literário, Fragmentação Discursiva e a Problemática da Representação	85
2.1. O Fragmento Literário como <i>Darstellung</i> Original: <i>Poiésis</i> , Crítica e Exposição	85
2.2. Um Breve Passeio Pelos Bosques da Representação: <i>Mímesis</i> e Crise da Referencialidade	100
3. A Modernidade Na Alça de Mira	132
3.1. As Últimas Injunções Oraculares: De Baudelaire a Breton	132
3.2. <i>Nadja</i> e o Mito Modernista da Linguagem: Memória e Fragmentação	145
4. Pós-Modernismo: Uma Literatura aos Pedacos	181
4.1. Uma Tentativa de (In)Definição	181
4.2. A Pós-Modernidade Literária	198
4.3. A Escritura Fragmentária e a Deriva da Representação	220
4.3.1. Paulo José Miranda: A Invenção do Outro	220
4.3.2. O Século XIX, o Realismo e o Sujeito Ex-cêntrico em <i>Vício</i>	225
4.3.3. <i>Vício</i> : Um Romance da Recusa	238
4.3.4. Metaficcionalidade e Hibridismo: Em Busca da Escritura	246
4.3.5. A Ficcionalidade da Memória	260
Conclusão	279
Referências Bibliográficas	295
Bibliografia Complementar	302
Apêndice: Diário das Horas Vazias	304

INTRODUÇÃO

Os fragmentos literários dos primeiros românticos alemães, principalmente os de Novalis e de Schlegel, estão indissociavelmente ligados ao grande e ambicioso projeto intelectual concebido por esses mesmos autores, isto é, buscar uma nova forma de expressão que fosse capaz de incorporar, a um só tempo, crítica, teoria e criação a partir da idéia de *poiésis*, ou seja, de linguagem criadora. O fragmento, então, significa um modo de articulação do discurso em que o conceitual crítico, nascido agora de um esforço teórico legítimo, inovador, original, e não mais do poder judicativo dos tratados e das *ars poetica* clássicas, aproxima-se da própria linguagem que determina e funda a criação artística. Se para o classicismo do século XVIII, o valor da obra estava na sua capacidade de manter-se fiel aos modelos e às regras pré-definidas de composição, privilegiando a beleza advinda do equilíbrio e da perfeição formal, o romantismo extrairia esse valor da transgressão dos modelos, da abolição das regras, da desagregação das formas e da hibridização dos gêneros, encontrando na natureza mais íntima da escritura fragmentária o ideal de que diferentes tipos de linguagem, formas e gêneros devem estar empenhados na criação de uma obra cuja marca distintiva seria seu caráter aberto, inconcluso, inacabado, sempre em devir.

Sob muitos aspectos, Novalis e Schlegel contribuíram para lançar as bases da teoria da literatura e da crítica literária moderna, já que foram os primeiros a conceber o ideal de que era possível a aproximação de realidades discursivas distintas, como as teórica, filosófica e poética, buscando novas formas de manifestação do pensamento. O fragmento literário, assim como foi praticado por Novalis e Schlegel, deve ser compreendido, portanto, não apenas sob a perspectiva teórica ou crítica, mas também como uma forma de expressão original através da qual a teoria e a crítica afloram como filosofemas – propostas de pensamento ou investigação filosófica – que tomam à *poiésis* seu modelo de articulação discursiva, aproximando-se mesmo da essência da criação poética que, ao mesmo tempo, buscam definir ou prefixar. Os

românticos alemães fizeram da idéia de *poiésis* sua pedra de toque. Criar era essencial. Comunicar o impulso poético a cada idéia, pensamento ou palavra, era esse o principal interesse de Novalis e Schlegel. E, para tanto, era preciso conceber uma forma de expressão que fosse capaz de articular livremente o impulso criador e o exercício reflexivo. Esse esforço é o que Novalis chama de “poesia transcendental”:

A poesia transcendental é mesclada de filosofia e poesia. Em fundamento envolve todas as funções transcendentais e contém, em ato, o transcendental em geral. O poeta transcendental é o homem transcendental em geral. (NOVALIS, 2001, p. 124)

A transcendência, aqui, pode ser entendida tanto por uma perspectiva metafísica, característica do idealismo filosófico alemão, que buscava a elevação do ser para além dos limites de sua realidade sensível, quanto de forma mais concreta, isto é, como a superação dos limites discursivos que se impuseram entre os gêneros literários e os sistemas de pensamento. Na esteira do idealismo filosófico, importava tornar a crítica e a criação os dois lados de um mesmo processo que principiava como pensamento, reflexão, exercício intelectual, mas que ganhava contornos a partir de uma obra em constante devir, de uma linguagem livre de qualquer fundamentação sistemática, fechada ou teleológica. Potencializar a linguagem crítica, abri-la ao jogo dos sentidos que a poesia faz circular e, ao mesmo tempo, confundir as fronteiras entre discurso filosófico, crítico, analítico e poético, foi a missão crítico-teórica de que Novalis e Schlegel se deixaram imbuir. O projeto intelectual dos primeiros românticos foi, antes de tudo, uma aventura pelos caminhos da linguagem criadora e de suas novas e insuspeitadas formas de expressão.

É por meio do fragmento literário que o ideal de *poiésis* pode se realizar plenamente, já que a forma fragmentária evoca os caracteres essenciais da poesia e faz com estes se manifestem no centro de discursos que, a princípio, parecem totalmente estranhos ou alheios a natureza mais íntima da poesia. Sendo assim, entender o modo como o poético articula-se em relação aos mais distintos tipos de discursos, faz com que voltemos a atenção justamente para

o ideal de *poiésis* como uma realidade discursiva muito mais presente no universo artístico-literário do que sua característica mais singular, que é a articulação em versos. A poesia, então, apresenta-se como um discurso que pode penetrar, furtivamente, gêneros tão estranhos entre si quanto a teoria, a crítica, a narrativa ficcional e a filosofia, o que os românticos alemães foram os pioneiros em notar e articular no interior de suas obras. Friedrich Schlegel, por exemplo, em seu *Conversas sobre a Poesia*, lança mão da estrutura do romance, do teatro e do discurso crítico para compor um ensaio acerca do fenômeno poético, da poesia e de suas diferentes naturezas e formas de expressão. Assim como Novalis, em seus *Hinos à Noite*, faz com que escrita em versos e fragmentos em prosa partilhem o mesmo espaço discursivo, construindo uma obra que rompe as fronteiras estabelecidas entre os gêneros literários e solicita uma nova chave de leitura.

A *poiésis* romântica de Novalis e Schlegel, essa hibridização dos gêneros literários, esse cruzamento entre crítica e criação, entre reflexão teórica e construção poiética, tornar-se-á, como veremos, um fator decisivo para o desenvolvimento das novas formas de narrativa modernas, nas quais haverá uma fusão indissociável entre a natureza diáfana do poético e a tendência à ordenação do mundo e dos acontecimentos que caracterizam os discursos narrativos realistas¹. Além dessa fusão, a literatura do alto modernismo irá incorporar a mesma e profunda preocupação romântica com a linguagem, o que faz com que suas narrativas manifestem um dos caracteres essenciais da literatura moderna: o jogo metalingüístico. Dessa forma, ao nos concentrarmos num romance como *Nadja*, por exemplo, nosso interesse é justamente o de revelar como a herança romântica da fragmentação e da hibridização dos gêneros será reposta em circulação por uma perspectiva rigorosamente nova,

¹ É o que podemos entrever nos mais importantes romances do início do século XX. Obras como *Nadja*, de André Breton, *O Som e a Fúria*, de William Faulkner e *Ulisses*, de James Joyce, por exemplo, constroem-se sobre o ideal de rompimento absoluto das fronteiras entre os gêneros literários, narrativos e discursivos. Trata-se, na verdade, de obras nas quais a linguagem e o ideal de criação estética avultam como o único lugar possível do ser, como espaço e habitação do homem no mundo, como morada, abrigo, realização e busca de si. Este, por exemplo, será o grande desafio do surrealismo: alçar o homem e a existência à dimensão do mito, fazendo da literatura e da linguagem a expressão mais bem acabada dos anseios, desejos e dilemas que constituem nosso caráter mais fundo.

na qual, graças à aventura surrealista, o indivíduo se reencontra consigo mesmo nos deslimites da linguagem e da criação, afirmando-se, poeticamente, nos interstícios da obra de arte, criando o mito moderno de uma literatura vital e de uma existência literária, artística, estética – a utopia por excelência do artista contra o desencantamento e a inessencialidade do mundo moderno.

Nosso trabalho, então, busca definir de que modo a fragmentação literária dos românticos alemães, bem como suas experiências criadoras e originais com os gêneros discursivos, podem ser entendidas como os fundamentos inovadores da literatura moderna, sobretudo no que diz respeito à aproximação entre crítica e criação, engendrando uma nova forma de conceber, teórica e artisticamente, o discurso ficcional. Sendo assim, ao atentarmos para a obra de André Breton, nos deparamos com algumas inquietações fundamentais que já estavam presentes no pensamento estético, crítico e teórico dos primeiros românticos alemães. Inquietações estas que irão se consolidar, sobremaneira, com a modernidade artística engendrada por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, concebida sobre tensões que se expressam a partir da relação aberta entre conceitos como os de antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso. São essas inquietações que servem de força a movimentar a criação artística, a teoria e a crítica nas últimas décadas do século XIX, assim como serão a ordem do dia dos movimentos de vanguarda que inauguraram o modernismo estético no início do século XX.

A modernidade já não traz em si o peso escandalizador que, outrora, a obra poética e crítica de Baudelaire provocara; ou aquele que as vanguardas disseminaram ao longo da primeira metade do século XX. O grande projeto da modernidade – inaugurado pela crença iluminista nos postulados da razão, do cientificismo, do progresso – alcança seu momento mais contundente, mais revolucionário e, ao mesmo tempo, mais questionável a partir da

revolta estética promovida pelas vanguardas européias, voláteis, desagregadoras, intransigentes, com suas faces estranhas, alheias, divergentes e protéticas, como imagens em negativo de um mesmo movimento histórico. As vanguardas, interagindo criticamente com a tradição, acabaram, elas mesmas, convertendo-se numa tradição, como afirma Compagnon, em *O Demônio da Teoria* (2003), ao desvelar um dos grandes paradoxos da arte moderna, do projeto estético da modernidade.

A modernidade deve compreender, afirmar, buscar – ainda que inutilmente, ainda que fadada ao seu próprio fracasso – a superação de si mesma. Isso porque a própria modernidade transformou a ruptura, a cisão, a descontinuidade e o fragmentário – que os teóricos da historiografia perceberam marcar o processo histórico – em suas leis primordiais, em suas únicas formas de inovação possível. É justamente a partir do conceito de descontinuidade e ruptura com os modelos clássicos ou realistas² de representação literária, sobretudo aqueles calcados na idéia de que a arte, a literatura, deve ser uma forma de emulação do mundo e da natureza, que nosso trabalho deverá se orientar. Sendo assim, todos os nossos esforços concentram-se na busca por demonstrar de que modo a aventura intelectual romântica faz do fragmento literário uma forma de expressão original, além de pensar de que maneira a fragmentação literária teorizada e praticada por Novalis e Schlegel está diretamente ligada à problemática da representação discursiva, na modernidade, e da crise em que esta mergulhará a partir dos anos cinquenta do século XX, com o pós-modernismo³.

² Vale ressaltar, aqui, que termos como clássico e realista são usados, no presente trabalho, em suas acepções mais diretas ou específicas, isto é, em alusão ao Classicismo, que se consolidou ao longo do século XVIII e que impôs o ideal de criação como respeito à paradigmas e modelos pré-estabelecidos de expressão, e ao Realismo, surgido na segunda metade do século XIX e que pode ser caracterizado a partir de sua adesão a um tipo de narrativa ficcional que toma de empréstimo o rigor formal dos discursos científicos para, com isso, conceber uma literatura de forte tendência analítica, isto é, preocupada em incorporar, de forma totalizante, os mais diferentes aspectos da realidade social, histórica e comportamental do mundo empírico que lhe serve de referencial.

³ É preciso salientar que, para todos os feitos, termos como os de pós-modernidade, pós-moderno e pós-modernismo apresentam-se como conceitos muitas vezes distintos entre si, ou com uma especificidade própria, como muitos teóricos contemporâneos fazem questão de frisar. Ao longo de nosso trabalho, eles serão tomados, muitas vezes, como sinônimos. Sabemos que para os teóricos do fenômeno pós-moderno isso se configura como uma arbitrariedade crítica, mas nossa proposta não é, em momento algum, fazer uma revisão conceitual do termo ou tomá-lo em todas as suas implicações políticas, ideológicas, teóricas ou culturais. Assim, nossa referência ao

Portanto, nosso trabalho parte da relação híbrida que Novalis e Schlegel – principais representantes do Primeiro Romantismo Alemão – estabeleceram entre teoria, pensamento crítico e poética, bem ao gosto da modernidade, que fazia das formas híbridas de representação discursiva seu veículo de reflexão e criação estético-literária. O hibridismo das formas, em Novalis e Schlegel, está em perfeita consonância com as teorias do fragmentário que os mesmos pensaram e definiram com acuidade, abrindo caminho para que os modernos encontrassem a natureza ideal para descrever um mundo em constante e irrefreável transformação, em que o sujeito já não é capaz de se definir ou afirmar senão pelo estilhaçamento, pela fragmentação, pela cisão de sua própria consciência e da percepção que ele tem do mundo, das coisas e do real. Há uma íntima conexão entre o fragmento literário romântico – com sua tendência à atomização dos sentidos, à precisão do comentário crítico, ao corte conceitual e analítico baseado na instantaneidade das idéias e no caráter sempre em devir do pensamento, daí a constelação fragmentária –, as formas de fragmentação narrativas que surgiram a partir das primeiras décadas do século XX, fundadas no ambicioso projeto de fazer da própria criação artística um espaço de reflexão metadiscursivo no qual literatura e experiência vital se fundem, utopicamente, como o novo lugar do homem, e as narrativas pós-modernas, que usam a fragmentação e a desarticulação narrativa em conluio com uma aparente retomada dos modelos realistas de representação justamente para revelar o caráter manipulador da linguagem e para instaurar o dilema que cerca as noções de realidade e de verdade referencial.

Novalis e Schlegel foram os responsáveis pelas primeiras elaborações teóricas conscientes acerca de uma estética do fragmento literário, sendo que ambos adotaram a forma fragmentária como veículo teórico e crítico de suas reflexões, harmonizando, desse modo, forma, estrutura e significação, como podemos perceber em duas edições capitais das

pós-moderno é de natureza fundamentalmente estética e envolve determinadas características singulares da manifestação desse fenômeno – a saber, a fragmentação discursiva e a problemática da representação narrativa – no universo da literatura contemporânea.

traduções de alguns dos fragmentos deixados pelos poetas e pensadores do Primeiro Romantismo Alemão: *O Dialeto dos Fragmentos*, de Schlegel, traduzido por Márcio Suzuki, e *Pólen*, de Novalis, cuja tradução ficou a cargo do filósofo Rubens Rodrigues Torres Filho, especialista brasileiro em Fichte, influência direta do pensamento dos românticos alemães. Na modernidade, experimentou-se a crise dos modelos realistas de representação, fundados sobretudo numa lógica positivista que reduzia o mundo literário ao mero reflexo das supostas leis mecânicas e causalistas que regeriam o mundo empírico e a organização social. Tais modelos de representação estavam calcados numa visão totalizante da realidade e na busca por fixar, nas fronteiras do discurso, a verdade teleológica do mundo. Nesse sentido, a linguagem servia como meio ou instrumento de descrição de uma realidade referencial, objetiva e translúcida, que se evidenciava ou se realçava por meio da criação literária.

Coube aos escritores modernos, influenciados pela desnaturalização da linguagem promovida pelos movimentos de vanguarda, romper com um modelo de discurso fundado na onisciência do narrador realista e na onipotência da linguagem como veículo de reflexão referencial do mundo, concebendo modelos de representação nos quais predominam o monólogo, muitas vezes de caráter polifônico, como em *Ulisses*, de James Joyce, ou *O Som e a Fúria*, de William Faulkner, por exemplo, cuja função é promover uma sondagem profunda do inconsciente humano, revelando que nossa percepção do mundo está sujeita aos nossos movimentos interiores, e que a literatura deve empreender a busca por uma nova forma de articulação da linguagem narrativa a partir da natureza fragmentária e dispersiva da memória. O pós-modernismo, por seu turno, radicalizará o que fora a crise modernista da representação, lançando-a numa espécie de deriva absoluta: se a linguagem é incapaz de abranger a totalidade do mundo ou mesmo tocar a superfície referencial do mesmo, ela também não se resolve apenas na afirmação da riqueza subjetiva da paisagem interior ou do “pressuposto humanista de um eu unificado e uma consciência integrada” (HUTCHEON, 1991, p. 15) do

indivíduo. Aos pós-modernos, ficou a tarefa de revelar, de forma auto-reflexiva, o caráter de construto da linguagem, o fato de que mesmo a memória – e seus impasses – pode ser manipulada.

Nosso objetivo, desse modo, consiste em compreender como a idéia do fragmentário engendraria, a partir das experiências românticas com a desarticulação do discurso crítico-poético, na modernidade e no pós-modernismo, uma problemática da crise: das possibilidades de representação do real, de criação artística, de alcance e fixação da verdade, do discurso como instância ou como meio através do qual o mundo, a realidade e os indivíduos são compreendidos, tomados, discutidos e representados. Sendo assim, a fragmentação discursiva, que se tornou um veículo de expressão original e inovador, profundamente associado à noção romântica de desarticulação da identidade, associando-se à imagem de uma subjetividade descentralizada e incerta, acabou por vincular-se, no plano da criação artística pós-moderna, a outras noções igualmente importantes discutidas ao longo do século passado: o estilhaçamento e a crise da noção do sujeito, a legitimidade dos discursos, a busca incessante pela originalidade radical como única forma de surgimento e manifestação do novo no domínio estético, a ruptura e o choque entre o relativismo político-ideológico do qual se acusa a literatura pós-moderna⁴ e a valorização estética da alta tradição, da alta cultura modernista,

⁴ Terry Eagleton, teórico inglês de extração marxista, é um dos mais ferrenhos críticos da pós-modernidade. De forma geral, a acusação de Eagleton contra o fenômeno pós-moderno recai sobre a afirmação de que o mesmo está diretamente associado ao profundo processo de despolitização pelo qual os anos 80 e 90 passaram. Em livros como *As Ilusões do pós-modernismo*, *A idéia de cultura* e *Depois da teoria*, Eagleton coloca em jogo a idéia de que o discurso pós-moderno representa os valores de uma sociedade formada por indivíduos consumistas, ideologicamente vazios e hedonistas, que evitam os grandes conflitos políticos e sociais em nome de uma auto-afirmação fetichista, narcísica e superficial, sem qualquer densidade, sem qualquer enfrentamento para com o mundo, já que, como afirma em *Depois da teoria*, “se for para o mundo poder fluir livremente, assim como flui a subjetividade, o denso sujeito humano tem que desaparecer” e é nos interstícios dessa desapareição, que Eagleton vê a “cultura do pós-modernismo” como o lugar no qual “a vontade volta-se sobre si mesma e coloniza o próprio sujeito tão intensamente volitivo. Dá nascimento a um ser humano volúvel e difuso, exatamente igual a sociedade que o cerca” (2005, p. 256). Desnecessário dizer que a posição de Eagleton remete a sua própria formação marxista, e que conceitos como os de despolitização ou alienação estão longe de se afirmarem como critérios analíticos determinantes no julgamento estético. A própria tradição modernista a qual o autor constantemente se refere como paradigma comparativo em relação à literatura e à cultura pós-moderna não deixou de se calcar, sob muitos aspectos, na exploração revolucionária das formas e estruturas poéticas em detrimento de conteúdos francamente politizados. O *Ulisses*, de James Joyce, altera radicalmente a natureza da narrativa e põe em xeque a sensibilidade, os valores e as tradições do mundo burguês, mas cria um labirinto de

que teria produzido, segundo os críticos do pós-moderno, os últimos grandes modelos de discursos teleológicos baseados num conceitual fundamentado na idéia de uma verdade absoluta, incontestável, que se produziria a partir da manutenção das velhas utopias reformistas, calcadas no ideal de revolução social, política e cultura possível, que transformaria, de forma plena e incontornável, a ordem estabelecida.

Tal conceitual acaba, então, por se fundar sobre os alicerces de um pensamento maniqueísta, no sentido de acreditar que o mundo, a realidade, o sujeito e os acontecimentos podem ser reduzidos à reflexão crítica e teórica a partir de oposições binárias, dicotômicas, calcadas em um conflito de natureza ideológica que se manifestaria a partir de alguns pares opositivos clássicos, como os de burguesia e proletariado, consciência crítica e embotamento político, cultura erudita e cultura de massas, sociedade revolucionária e sociedade de consumo, participação e passividade, engajamento e alienação e etc. Assim, é na esteira desse intrincado jogo de idéias e conceitos, que nosso trabalho se propõe identificar o sentido da estética do fragmentário em três diferentes momentos da história da crítica e da criação literária: o Primeiro Romantismo Alemão; a Modernidade; e o que a crítica de matiz norte-americano convencionou chamar de Pós-Modernismo, revelando que este, ao fundamentar seu pensamento na noção de aporia, ou seja, de dúvida radical, de incerteza em relação a qualquer verdade estabelecida ao longo da história, e por meio do que Lyotard chamou de as “grandes narrativas mestras”, não se desengajou, necessariamente, das questões referentes aos conflitos sociais, políticos, culturais, históricos e estéticos que marcaram a modernidade, mas apenas propôs uma nova maneira de encarar as cisões, choques e rupturas que caracterizam os discursos críticos, teóricos e artísticos da contemporaneidade.

A partir dessa identificação, pretende-se chegar a questões fundamentais para o

idéias, sensações, formas e manifestações discursivas que o afasta e aliena da dinâmica social na mesma medida em que se aproxima substancialmente das dimensões mais profundas do inconsciente individual. E, pode-se afirmar, o mesmo se dá em um romance surrealista como *Nadja*, de André Breton, só que de modo ainda mais contundente.

pensamento estético pós-moderno, como as noções de representação, originalidade, verdade referencial e discursiva, bem como a possibilidade da criação literária ainda significar o espaço ou a forma de uma profunda reflexão conceitual sobre o próprio fazer literário, já que tanto os românticos alemães quanto os modernos e pós-modernos voltaram-se, em maior ou menor grau, às discussões sobre a natureza mesma da concepção da obra, numa atitude metaliterária que se acentuou com o tempo. Trata-se de pensar que a estética do fragmentário, nas obras de Novalis e Schlegel, para os quais o fragmento é o veículo de aproximação entre pensamento filosófico e linguagem simbólica, ainda não aponta para uma crise do ideal de representação, principalmente porque serve às primeiras reflexões críticas e teóricas acerca da obra de arte, do fenômeno estético e da natureza da linguagem por uma via que já acena para as dúvidas e impasses desenvolvidos com a modernidade artística, sobretudo aquela discutida e teorizada por Baudelaire, embora tais reflexões ainda se dêem a partir do idealismo filosófico alemão, cujo núcleo fundamental permanece calcado no essencialismo metafísico, na busca pela unidade primordial do ser e da arte.

Isto posto, nosso foco de interesse desloca-se, naturalmente, para a afirmação da modernidade estética e para a compreensão de que, no interior desta, a fragmentação é parte de um processo crítico que já não reconhece na arte um meio de abertura ao pensamento reflexionante, de natureza filosófica, em busca da expressão de um Eu Absoluto, pleno, incondicionado, de acordo com os ideais da filosofia fichtiana, buscado pelos românticos, mas sim como um discurso em que sujeito e sociedade passam a ser vistos como realidades inevitavelmente complexas, singulares, partidas e descontínuas, em busca de um centro fixo a partir do qual possam, novamente, se definir. A modernidade literária - sobremaneira aquela que se grafaria sob o signo das vanguardas, no início do século XX - resgata o ideário estético da fragmentação como um dos princípios fundamentais da criação artística e literária, em que o sujeito, a sociedade e o real seriam representados a partir da crença no domínio técnico, que

transforma o saber e o conhecimento em instrumentos de integração do homem com as grandes estruturas sociais, políticas e culturais em que se encontra inserido, seja de forma irrefletida e assente, como acontece com o futurismo, seja de modo questionador e intransigente, como com o dadaísmo e o surrealismo.

O que nosso trabalho considera, então, é o fato de que, na modernidade, a fragmentação ainda faz parte de um projeto de representação totalizante do sujeito e do mundo no qual a proposta central é encontrar uma forma de integrar o indivíduo ao espaço em constante transformação aberto com o domínio técnico e científico das primeiras décadas do século XX: é o caso da aventura futurista, por exemplo, que, acabaria afirmando os valores do fascismo e motivando, anos mais tarde, o surgimento do surrealismo como reação à desumanização provocada pela técnica e como tentativa de alçar a existência humana novamente ao espaço do simbólico, do mítico, dada a profunda natureza poético-reflexiva da experiência literária surrealista. Para tanto, é preciso levar em conta que entre as teorias românticas do fragmento literário e a adesão moderna ao fragmentário, ao descontínuo, à representação referencial sob suspeita, encontramos no grande movimento realista do século XIX uma rejeição ao fragmentário e uma crença quase que absoluta na referencialidade, na representação teleológica e totalizante do mundo. Para os românticos alemães, o fragmento literário era uma forma de *Darstellung* (apresentação) que se divisava com o próprio ato de criação artística, compartilhando do repertório verbal-criador do artista e instaurando um novo modo de conceber a crítica e a teoria: o fragmento seria um dos meios de se difundir o ideal de um gesto reflexionante incondicionado e infinito, juntamente com a alegoria e a ironia, que só engendraria a totalidade a partir do conjunto progressivo de idéias e reflexões que se estilhaçam em cada fragmento, num processo francamente metonímico de apresentação.

No auge da modernidade artística – as primeiras décadas do século XX –, com os movimentos de vanguarda impondo novos paradigmas críticos e poéticos, a fragmentação do

discurso é concebida como uma forma de reação e resistência a uma certa ideologia realista que se fiava na crença nos grandes ideais de representação estética de fins do século XIX, ou melhor, na afirmação de uma representação total da realidade, capaz de tomar o real em seus múltiplos e singulares aspectos, de cercá-lo e retê-lo nos domínios da escritura. Assim, na modernidade, a fragmentação deixa de ser parte de um processo característico do gesto reflexionante – como queriam os românticos – para ser o lugar ou o ponto de partida de uma crise que, com o passar dos anos, só irá agravar sua problemática essencial: a crise da noção de representação. Desse modo, obras poéticas como *As Flores do Mal*, de Baudelaire; *As Iluminações* e *Uma Estação no Inferno*, de Rimbaud; *Os Cantos*, de Ezra Pound; *The Waste Land (A Terra Devastada)*, de T. S. Eliot; *Elegias a Duíno*, de Rainer Maria Rilke; *Um Lance de Dados*, de Mallarmé, para citar alguns dos autores mais representativos de fins do século XIX e primeira metade do século XX, vão fazer da fragmentação e da descontinuidade, das quebras e cisões do discurso uma forma de perceber, questionar e resignificar a própria estrutura social, econômica e cultural do mundo em que estão inseridos, além de transformar a criação num espaço de metadiscursividade profundamente crítico, chegando a questionar a validade mesma da própria arte como paradigma ou modelo de revolução política, cultural ou social, como sempre se acreditou.

No âmbito da narrativa, obras como *Ulisses*, de James Joyce; *Um Homem sem Qualidades*, de Robert Musil; *O Som e a Fúria*, de William Faulkner; *Nadja*, de André Breton, entre outras, adotarão o princípio fragmentário, a descontinuidade e o dilaceramento da ordem discursiva como uma forma de por em xeque o ideal estético de representação totalizante do mundo e da sociedade que a crença realista no racionalismo fizera circular nas últimas décadas do século XIX. Dessa forma, a contribuição crítica e artística dos autores relacionados ao pensamento estético e teórico moderno é decisiva. É a partir do fragmentário que eles estabelecem o auge da crise e da contradição moderna: uma tentativa de representar o

real que já traz em si o início de uma desconfiança em relação aos modelos e ideais de representação. São estes autores, na esteira do pensamento aberto pelos românticos alemães e apoiados na revolução estética promovida por Baudelaire, que acabarão por criar aquilo que Octávio Paz denomina de tradição moderna. O grande conflito estético deflagrado pelos modernistas diz respeito ao fato de que a arte não deve ser apenas uma forma de criação derivada do real ou seu reflexo em negativo. O modernismo estabeleceu uma ruptura radical com essa literatura de matiz realista que dominou o imaginário estético ao longo da segunda metade do século XIX e que impôs à literatura a idéia de que todo discurso deve ser a expressão de uma verdade referencial e empírica comprovável, científica, objetiva e translúcida, omitindo ou ignorando o fato de que a linguagem nunca é neutra ou imparcial, mas sempre marcada pelas ideologias ou idiossincrasias que caracterizam o indivíduo e suas práticas sociais, políticas e culturais.

Nesse sentido, o grande esforço de autores pós-modernos como John Barth, em *A Ópera Flutuante*, ou E.L. Doctorow, em *O Livro de Daniel*, por exemplo, foi o de resgatar o ideal de representação realista, demolido pela tradição moderna, não para rejeitá-lo sumariamente, mas sim para problematizá-lo em função das grandes convenções narrativas herdadas do realismo. O pós-modernismo questiona, de dentro, as estruturas narrativas postas em jogo pela linguagem literária como uma forma de colocar sob suspeita aqueles modelos discursivos tradicionais que engendraram o que Jean-François Lyotard denominou de “narrativas mestras”, ou seja, formas discursivas cuja legitimidade instaura-se a partir de valores políticos, sociais, culturais ou ideológicos. Assim

O que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante (à qual, talvez de maneira um tanto simplista, damos o rótulo de “humanista liberal”): desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. Na teoria, seja ela pós-estruturalista (termo que hoje parecemos utilizar para

abranger tudo o que existe desde a desconstrução até a análise do discurso), marxista, feminista ou neo-historicista, as contradições nem sempre são tão visíveis, mas costumam estar implícitas – como ocorre na autoridade antiautorizadora de Barthes ou na mestre-narrativização de Lyotard para nossa suspeita em relação às narrativas mestras. (HUTCHEON, 1991, p. 15)

O pós-modernismo assume uma atitude não de rejeição da herança realista ou de ruptura radical com ela e seus discursos totalizadores. A idéia não é polemizar com a tradição, suplantá-la ou recusá-la liminarmente, ao contrário, ele acaba por incorporar elementos poderosos dessa mesma tradição, como o descritivismo, o detalhismo, a tendência ao pormenor, os temas sociais, históricos e coletivos, para problematizá-los, confundindo, por exemplo, as vozes narrativas, usando, como Doctorow, em *O Livro de Daniel*, um mesmo narrador que alterna entre a terceira e a primeira pessoa, imiscuindo-se profundamente, envolvendo-se totalmente numa narrativa de caráter meta-historigráfico, ou no caso de Georges Perec, em *W ou a memória da infância*, multiplicando as instâncias narrativas, criando histórias paralelas acerca da perseguição nazista e dos sofrimentos experimentados por uma criança durante a segunda guerra, para confundir história e fabulação, verdade referencial e fantasia catastrofista, pondo em xeque as possibilidades de representar os fenômenos extremos. Assim, importantes autores do pós-modernismo lançam mão de um modelo discursivo realista para contestar, por meio da fragmentação discursiva e da metanarratividade, os limites mesmos da linguagem e da representação. Desse modo, a literatura pós-moderna nos faz pensar, ao contrário do modernismo, não em uma crise da representação, mas em uma “deriva da representação”, isto é, no modo como esta perde, na contemporaneidade, os grandes referenciais da alta literatura realista e os grandes valores apreendidos pelas narrativas-mestras passadas, fundando um jogo discursivo em que o caráter de artefato assumido pela obra é revelado, o que faz com que se evidencie a presença do autor – ou sua imagem dissimulada – manipulando os cordéis narrativos, expondo ao leitor os caracteres mais íntimos do discurso e problematizando a própria noção de verdade da obra, colocando sob suspeição os limites da linguagem e a sua capacidade de dizer o mundo, o

homem e a sociedade de forma neutra ou distanciada.

Nossa proposta de trabalho, então passa por três questões fundamentais: o fragmento literário enquanto gênero discursivo, ligado aos ideais de poiésis, criação e reflexão crítico-teórica no primeiro romantismo alemão; a estética da fragmentação e as experiências abertas pela modernidade e pelo modernismo no sentido de romper com os modelos tradicionais de representação, sobretudo o modelo realista; e, por fim, como certa literatura contemporânea, de extração pós-moderna, irá conduzir a problemática da representação aos limites da deriva, ou seja, como a estética do fragmentário acaba por se transformar num recurso discursivo no qual algumas noções como as de autoria, sujeito empírico e sujeito ficcional, referencialidade, metaficção, história e sentido, por exemplo, são questionados de dentro do próprio fenômeno literário, incorporando à literatura uma reflexão crítica na qual os próprios fundamentos do discurso são claramente manipulados e progressivamente implodidos, colocando em dúvida não só o ideal de representação ou verossimilhança, mas a própria idéia de verdade discursiva.

Desse modo, o primeiro capítulo do presente trabalho deverá atender à necessidade de apresentar o pensamento idealista dos primeiros românticos alemães, abordando a maneira como inovaram o conceito de crítica de arte e fundaram uma teoria da literatura que rompia com a noção de bom gosto e com o caráter judicativo das leituras clássicas em nome de uma análise calcada, ao mesmo tempo, num conceitual crítico definido e na percepção individual que o fenômeno estético requer. Assim, a idéia é demonstrar de que forma Schlegel e Novalis acabam por se encontrar na base fundadora da modernidade, antecipando questões teóricas e críticas – e formas de abordagem do fenômeno estético – que se afirmaria com a alta modernidade artística consumada com o pensamento reflexivo e a obra literária de Baudelaire, por exemplo. Novalis e Schlegel acreditavam que, no domínio da arte e da teoria, tanto a criação literária quanto a reflexão crítica deviam partir de um mesmo princípio ordenador: o ideal de poiésis original, ou seja, de uma atitude estética que orientasse o discurso criador e

que se manifestasse como uma forma de expressão autenticamente poética, isto é, determinada por uma linguagem de caráter simbólico, cifrado, enigmático, capaz de trazer, em si mesma, uma abertura ao pensamento e à reflexão.

Tanto Novalis quanto Schlegel empreenderam a busca por uma nova forma de expressão que fosse capaz de articular linguagem criadora e rigor teórico-crítico numa mesma unidade, reflexivamente arguta, desafiadora e indevassável, concebendo a fusão entre gêneros discursivos diferentes, estabelecendo uma comunicação direta entre arte e julgamento crítico, entre poesia e comentário analítico, pondo em circulação um modo ao mesmo tempo estético e teórico de escrever e refletir sobre o processo escritural, um modo aberto e incondicionado de reflexão, cujos movimentos interiores não respeitam regras, modelos ou padrões judicativos de nenhuma espécie, que se mantém alheio aos modelos discursivos, filosóficos ou críticos de explicação do mundo, do ser e da arte que se vinham praticando até então e que se articulavam como sistemas fechados e totalizantes de representação. Esta nova forma de expressão concebida por Novalis e Schlegel é a que se convencionou chamar de fragmento literário. E, sob muitos aspectos, foi por meio do pensamento crítico e teórico acerca do fragmento enquanto forma ou gênero de expressão que os românticos alemães deram início ao que Márcio Seligmann-Silva, com a acuidade e a precisão crítica que lhes são características, denominou de “poéticas da fragmentação”⁵.

Dessa forma, o segundo capítulo do trabalho traria uma breve leitura da modernidade

⁵ Ver, principalmente, o último capítulo do livro *O Local da Diferença*, denominado justamente “Poéticas da Fragmentação”, em que Seligmann-Silva reúne três ensaios críticos acerca das relações abertas por Novalis e Schlegel entre crítica e criação, poiésis e filosofia, elaboração estética e reflexão teórica. Como veremos, os ensaios são reveladores sobretudo da maneira como os românticos acabaram por desenvolver uma linguagem inovadora, de ruptura com os padrões normativos da tradição clássica, altamente simbólica no que diz respeito ao seu pendor poético estetizante e profundamente reflexiva no que tange à elaboração do pensamento crítico-teórico que vinham concebendo até então. Um dos elementos mais originais da reflexão estética e da criação poética romântica diz respeito à liberação da linguagem e à inovação das formas de expressão. Não é por acaso, então, que Novalis e Schlegel tenham cultivado, ao longo de vários de seus fragmentos, a idéia de poiésis, criação, como manifestação original de um pensamento incondicionado, ou seja, livre, ilimitado e irrestrito, tanto formal quanto significativamente, desvinculado de qualquer tradição ou, melhor dizendo, apropriando-se de modo singular, pessoal e intransferível de alguns elementos da tradição apenas para subvertê-los, para extrair deles um novo e potencial sentido. Daí Schlegel afirmar, em um dos fragmentos publicados na revista *Athenaeum*, que “cada um encontrou nos antigos o que desejava ou precisava, principalmente a si mesmo” (in: STIRNIMANN, Victor-Pierre (trad.). *Conversa Sobre a Poesia*, São Paulo: Editora Iluminuras, 1994, p. 103).

baudelaireana às vanguardas artísticas do século XX, demonstrando de que forma a estética do fragmentário e o jogo com as formas de representação aprofundam-se e acabam vinculando-se a algumas das noções mais caras ao pensamento, à reflexão e à criação artística moderna, noções como as de choque/ruptura, tradição/ inovação, permanência/descontinuidade, levando os artistas modernos a uma busca incessante pela originalidade, que acaba se tornando um dos fatores decisivos da produção estética moderna. Sob esta perspectiva, a modernidade e o modernismo do século XX, na esteira da revolução promovida pelas vanguardas, farão da fragmentação das formas de expressão um reflexo da descontinuidade e da ruptura com os modelos de representação realistas de fins do século XIX, baseados num pensamento de extração positivista, que reduziu a literatura à ilusão da verdade referencial, determinada por relações causais, bem ao gosto do pensamento filosófico-científico da época. A questão central, neste capítulo, seria demonstrar que, apesar da adesão ao discurso fragmentário – sempre marcado por cortes, cesuras e descontinuidades internas – como forma de expressão, os escritores da modernidade ainda não levam a representação aos limites de uma profunda deriva, instabilizando os sentidos e a crença nas estruturas estáveis da tradição filosófica, sociológica e cultural. Basta pensarmos, por exemplo, no surrealismo e na adoção da narrativa poética como forma de reconciliar o ser consigo mesmo, com a realidade e com o mundo, como vemos em *Nadja*, de André Breton, promovendo o resgate do mito baseado na expressão total da existência, propondo uma arte vital, que superasse o desencantamento do homem promovido pela afirmação futurista da técnica ou pelo niilismo radical Dada.

Trata-se de considerar que uma obra como *Nadja* é herdeira da grande tradição moderna no sentido de que põe em cena o ideal de uma liberdade estética suprema, reformadora, em que o mundo moderno, fragmentário, dispersivo, caleidoscópico, aparece filtrado pela ótica singular do artista, do escritor, igualmente cindido e estilhaçado, com suas certezas vacilantes e seu estado de espírito caótico. Por esse prisma, Breton dá vazão ao

impulso moderno, vanguardista, de reconstrução do mundo e do indivíduo por meio da linguagem. Numa narrativa fragmentada, em que a memória e o sonho se confundem ao conceber a imagem de uma mulher absolutamente livre, mágica e encantadora, supra-real, na verdade, porque figura simbólica da própria confluência entre arte e vida, Breton preserva muito daquele idealismo moderno que ainda acredita na palavra como forma de exprimir uma liberdade essencial, que é ao mesmo tempo filosófica, política e estética. Nesse sentido, a linguagem passa a ser o lugar do homem, sua morada, sua única e verdadeira salvaguarda. Morada onde o ser se encontra e realiza integralmente a partir de uma revolta profunda contra todas as convenções, todos os modelos, todas as ideologias dominantes. A descontinuidade da memória, o predomínio do sonho, da imaginação criadora, da liberdade espiritual, que fragmentam o relato e o fundamentam sobre as bases de um conjunto de imagens que se aproximam de forma desarticulada foi o meio encontrado por Breton para romper com a representação realista dominante e estabelecer uma nova percepção de mundo e de sujeito que já não se deixa reduzir aos mecanismos causalistas do discurso positivista do realismo.

A questão central, aqui, é compreender que essa atitude de revolta e ruptura contra os modelos estabelecidos de representação realista, que põem em crise a própria noção de representação *tout court*, ainda está profundamente marcada pelo ideal salvacionista da arte, ou seja, de que esta é capaz de resgatar o homem do limbo degradante no qual a guerra e o pós-guerra o imergiu. A literatura, então, seria o lugar de uma redenção possível, o caminho que resgataria o mundo e o homem das grandes fraturas abertas pelos conflitos que marcaram o início do século XX. O surrealismo surge como uma reação ao dadaísmo, que se esgotara na tentativa de manter viva uma atitude de permanente negação de todos os valores morais burgueses, de fazer do escândalo e do choque elementos de uma profunda revolta e de uma intensa denegação intelectual contra a sociedade burguesa. Nas palavras de Mario de Micheli, em *As Vanguardas Artísticas*,

Essa *pars destruens* (do surrealismo) assume novo realce por ser colocada ao lado de uma parte construtiva. De fato, enquanto o anarquismo puro do dadaísmo contava unicamente com os humores derrisórios da sua polêmica, chegando no máximo à concepção da liberdade como rejeição imediata e definitiva de toda convenção moral e social, o surrealismo apresenta-se com a proposta de uma solução que garanta ao homem uma liberdade realizável de maneira positiva. O surrealismo substitui a rejeição total, espontânea, primitiva de dada, pela pesquisa experimental, científica, baseada na filosofia e na psicologia. Em outras palavras, opõe ao anarquismo puro um sistema de conhecimento. (MICHELI, 1991, p. 151)

Uma das contradições fundamentais do surrealismo, a noção de arte enquanto liberdade vital, essencial, de certa forma mascara o fato de que defende a liberdade absoluta de criação a partir de um projeto epistemológico que faz da fusão entre psicanálise, filosofia e marxismo sua pedra de toque na compreensão e reinvenção do homem e da sociedade. A crise da representação, neste momento, é a crise de um modelo narrativo, o realista, que ao invés de questionar profundamente os valores sociais, políticos e, sobretudo, estéticos, estabelecidos, acomodou os gostos e legitimou a arte como o reflexo do modo de vida e comportamento da ordem burguesa. Então, a fragmentação discursiva em *Nadja*, por exemplo, atende ao projeto surrealista de romper com os modelos estabelecidos de representação do mundo e da sociedade como se vinham praticando até fins do século XIX e primórdios do século XX, concebendo uma narrativa que se fundamenta nos influxos da memória e do inconsciente, constituída por imagens de uma existência que se faz linguagem, imagens deslocadas e descontínuas, vacilantes e desarticuladas, cuja proposta é revelar o que há de mais íntimo, fugidio e transitório no homem e no mundo moderno:

A posição dadá era uma posição provisória, surgida da náusea da guerra e buscada no esfacelamento do pós-guerra. Agora, os temas haviam mudado, pelo menos em parte; a situação tendia ao estancamento, os “escândalos” surgiam com cada vez menos eficácia para manter vivo o significado da revolta intelectual contra a sociedade. Ainda assim, a fratura da crise continuava aberta, gerando mal-estar. (MICHELI, 1991, p. 151)

A questão, aqui, é considerar que, como uma obra representativa do modernismo e do espírito das vanguardas, *Nadja* ainda se atém ao projeto modernista que concebeu o mito da

linguagem como fonte de revelação do indivíduo, criando uma nova teleologia baseada no ideal de uma conciliação em devir, mediada pelas palavras, entre o sujeito e a sociedade, um modo de superar a crise em que a sociedade mergulhou com o domínio técnico da razão instrumental e com os horrores legados pela experiência traumática da guerra. Trata-se, portanto, da crença de que a arte ainda poderia ser o veículo de consciência e superação da crise em que o sujeito moderno mergulhou com a percepção da precariedade do mundo e de sua própria precariedade:

A consciência dessa fratura, no surrealismo, foi extremamente aguda desde o início: fratura entre arte e sociedade, entre mundo exterior e mundo interior, entre fantasia e realidade. Por essa razão, todo o esforço dos surrealistas visava encontrar uma mediação entre essas duas margens, um ponto de coincidência que permitisse remediar as lacerações da crise. O elemento original desse movimento está exatamente nisso. No expressionismo e no dadaísmo também encontramos o sentimento da fratura, da crise, mas apenas no surrealismo a busca de solução assumiu um empenho tão específico. (MICHELI, 1991, p. 152)

O intercurso entre modernidade estética, vanguardas e modernismo nos permite a abertura necessária para pensar, mais detidamente, nas instâncias contemporâneas da criação literária que ganham seus contornos com o pensamento crítico e teórico pós-moderno. Alguns dos autores importantes do pós-modernismo, como John Barth, em *A Ópera Flutuante*, Paulo José Miranda, com sua trilogia *Natureza Morta*, *Um Pregão no Coração* e *Vício* e Georges Perec, com *W ou a memória da infância*, farão da fragmentação discursiva, da descontinuidade narrativa, da afirmação de um sujeito narrativo ex-cêntrico, os caminhos para questionar a crença quase que sacralizada no poder da linguagem em representar, descrever, ilustrar, reproduzir ou encenar o mundo e o real, o indivíduo e a sociedade, de forma inequívoca, contundente, translúcida até, se pensarmos na proposta realista de reduzir a realidade imediata, empírica, ao espaço do discurso. A leitura de um romance como *Vício*, de Paulo José Miranda, por exemplo, nos permite olhar mais detidamente as questões concernentes às teorias do pós-moderno, sobretudo no que diz respeito às noções de escritura e fragmentação discursiva ou à relação entre linguagem e realidade, que caminham para uma

deriva absoluta da representação na medida em que o romance põe em jogo a suposta voz de Antero de Quental, poeta realista português de pendor filosófico, que escreve um diário no qual registra os três últimos meses de sua vida antes do próprio suicídio. Numa obra assim, as noções de autoria e de identidade pessoal vacilam, já que se torna bastante difícil distinguir a figura empírica de Antero de Quental de seu duplo narrativo, ao passo que o romance coloca ainda outra problemática fundamental: o fato de que se trata de um diário – e como todo diário, fundado na memória individual do sujeito escritural – concebido por outra pessoa.

Sendo assim, o romance de extração pós-moderna fratura profundamente a experiência narrativa ou a idéia de que a narrativa se constrói a partir de grandes experiências coletivas, sociais e históricas. Paulo José Miranda, em *Vício*, elabora uma narrativa marcada pela experiência íntima e pessoal do sujeito, sendo que esta mesma experiência acaba assinalada por um conflito insolúvel entre diferentes subjetividades: a de um Antero de Quental empírico e histórico, irrecuperável, a da personagem, no interior do próprio discurso, e a do próprio autor que se dissimula nos interstícios da narrativa. Trata-se de um discurso calcado na fragmentação da memória e na manipulação seletiva dos episódios singulares que marcariam a existência individual da personagem, mas uma memória ficcional, distante de uma verdade referencial direta, translúcida, comprovável. Sob esta mesma perspectiva, então, um romance como *W ou a memória da infância*, de George Perec, potencializa ainda mais a fragmentação narrativa e a disseminação da memória como elemento de indeterminação de qualquer verdade referencial ao criar uma obra em que o enredo se estilhaça sob o peso de um discurso que alterna entre o registro fabular, histórico e memorialístico.

Em *A Ópera Flutuante*, de John Barth temos a problemática pós-moderna da incapacidade de criar uma narrativa linear, direta, causalista, calcada nos modelos realistas de representação, já que a personagem central resolve rememorar alguns dos acontecimentos que marcaram sua vida, principalmente os motivos que o levaram a desistir de um suicídio

anunciado, embora as explicações e justificativas sejam sempre adiadas, como se os acontecimentos mais insignificantes de sua existência parecessem mais decisivos que sua própria morte. Esta é uma das estratégias narrativas mais caras ao romance pós-moderno: o adiamento do sentido, a recusa pela epifania ou pela revelação, o esvaziamento existencial, a fragmentação da história individual em episódios singulares por sua própria insignificância. John Barth recusa-se a praticar um modelo de narrativa que considera esgotado, a saber: o modelo modernista, que elegeu o indivíduo e sua subjetividade a pedra de toque da literatura e que fez da linguagem uma forma de investigação e desvelamento dessa mesma subjetividade.

Por sua vez, e em outra perspectiva, E. L. Doctorow, em *O Livro de Daniel*, irá se valer do discurso da história para compor um romance no qual os acontecimentos políticos norte-americanos do período macarthista, de perseguição declarada aos comunistas e aos artistas e intelectuais de esquerda, fundem-se com a memória individual de Daniel Lewin, filho do único casal condenado à morte por espionagem e alta traição na história recente dos Estados Unidos. Valendo-se de um momento delicado da história americana da década de 50 do século XX, Doctorow confunde história e memória num jogo ficcional que incorpora todas as incertezas, desconversas e dissimulações ideológicas que caracterizam o pensamento sociológico e político acerca do período. O próprio registro narrativo constrói-se sobre uma indecidibilidade marcante, já que o próprio narrador, ao referir-se a sua vida, aos seus pais adotivos, a sua irmã e a seus pais biológicos, o faz em primeira pessoa, enquanto, ao tentar compreender os movimentos históricos que se abateram sobre seus pais e que conduziram os Estados Unidos a uma profunda fratura democrática, adota a terceira pessoa e o modelo narrativo realista, buscando simular uma neutralidade e um distanciamento críticos suspeitos e comprometidos.

Desse modo, atentos a questão da fragmentação e da crise representacional, o terceiro capítulo da tese significaria o ensejo de pensar o pós-modernismo não enquanto projeto,

movimento ou período literário demarcado na história da literatura da segunda metade do século XX, mas sim como a fixação de um conjunto de caracteres transtéticos e trans-históricos que se afirma com os novos modelos narrativos da contemporaneidade e que são resgatados, sobre muitos aspectos, de autores como Cervantes, Sterne, Novalis, Schlegel, Baudelaire, Mallarmé, Joyce e Musil, entre outros, que construíram suas obras a partir de uma profunda articulação entre criação artística e reflexão teórica, num jogo metalingüístico que, de certa forma, já anuncia o atentado pós-moderno contra a natureza supostamente representacional da linguagem e os coloca em dissonância com a arte e o pensamento de seu tempo.

1. FRAGMENTAÇÃO E POIÉSIS NO PRIMEIRO ROMANTISMO ALEMÃO

1.1. Novalis, Schlegel e O Círculo de Jena: Idéias, Idéias, Idéias.

Jorge Luis Borges, no prólogo ao seu livro de poemas *A Rosa Profunda*, de 1975, escreveu que “a doutrina romântica da Musa que inspira os poetas foi a que professaram os clássicos; a doutrina clássica do poema como uma operação da inteligência foi enunciada por um romântico, Poe, por volta de 1846” (1999, p. 89)⁶. A constatação de Borges não deixa de ser curiosa e importante, afinal, serve para revelar que o movimento romântico produziu mais do que escritores e poetas preocupados unicamente em dar vazão aos dramas, sentimentos, conflitos e paixões individuais que caracterizam a subjetividade humana e que se popularizaram como elementos estéticos graças ao espírito revolucionário, inovador e libertário engendrado pelo romantismo, que fez da afirmação do indivíduo e do culto do eu sua profissão de fé, seu veículo de ruptura em relação à impessoalidade e ao formalismo racionalista do classicismo. O que Borges parece ignorar é que essa dimensão do romantismo, isto é, que esse outro romantismo, intelectualizado, consciente, crítico e reflexivo não surgiu com Edgar Allan Poe, em 1846, mas, de certa forma, é um reflexo ou uma tendência que já se manifestara na Alemanha, na última década do século XVIII, mais precisamente entre a publicação do primeiro volume da revista *Athenäum*, editada por Friedrich Schlegel e seu irmão August Wilhelm Schlegel, em 1798, até 1801, com a morte de Novalis, um dos

⁶ In: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas III**. São Paulo: Globo, 1999. Vale ressaltar que Borges é considerado um escritor emblemático justamente por ter conciliado, com precisão e fineza, crítica e criação, concebendo uma obra em que os limites entre a reflexividade poiética e a própria ficção se confundem e apagam de forma singular e até mesmo paródica. Graças a alguns de seus contos, sobretudo aqueles publicados em *Ficções*, de 1944, como, por exemplo, *Exame da obra de Herbert Quain e Pierre Menard, autor do Quixote*, Borges pode ser considerado o escritor *avant la lettre* da literatura pós-moderna, já que ele foi um dos primeiros autores da segunda metade do século XX a por em jogo um processo de criação literária que envolve a metadiscursividade como recurso para a elaboração de uma obra em que predominam os jogos de espelho e as estruturas labirínticas, baseadas no ideal de duplicação – do autor, que se manifesta como personagem e que se nega toda e qualquer substancialidade, e do mundo, que perde toda sua materialidade concreta e passa a ser um simulacro de idéias, opiniões e argumentos literários –, dissimulação e falseamento da verdade referencial, manipulação do relato de forma a criar imprecisões e vazios que servem ao propósito de confundir o leitor, preferência pelas formas breves, como o conto, e fragmentárias, fundamentadas num tom memorialístico que contribui ainda mais para a construção de narrativas nas quais afloram o princípio de incerteza radical que mina a própria aparência realista e causal assumida por essas mesmas narrativas.

principais representantes, juntamente com o próprio Friedrich Schlegel, daquele que ficou conhecido como Primeiro Romantismo Alemão.

O Primeiro Romantismo Alemão foi um momento decisivamente importante para o desenvolvimento não só do conceito de crítica literária como o conhecemos hoje, mas também da idéia de teoria como o referencial necessário para a compreensão mais funda do fenômeno estético. Representados, sobretudo por Friedrich Schlegel e Novalis, os *Frühromantiker* (primeiros românticos) constituem um grupo de poetas, escritores, filósofos e intelectuais que desenvolveu suas idéias entre a última década do século XVIII e a primeira do XIX, o que, por si só, já os coloca numa posição de vanguarda diante da grande revolução estética, política e cultural que representaria o movimento romântico europeu quase cinquenta anos depois. Os *Frühromantiker* integram aquele que ficou conhecido como o Círculo Literário de Jena, já que se reuniam na cidade universitária de mesmo nome e, a partir dali, deram forma e substância às idéias estéticas e filosóficas que vinham desenvolvendo na esteira do pensamento aberto por Kant em suas *Críticas* e por Fichte, com a sua *Doutrina-da-Ciência*. Dessa forma, os primeiros românticos concebem o que podemos chamar de um “romantismo estudioso”, em que avulta a preocupação crítico-teórica de compreender as diferentes dimensões que constituem o fenômeno estético, buscando aliar reflexão, crítica e criação no sentido de engendrar uma nova *poiésis*, ou seja, uma nova forma de concepção da linguagem criadora.

A característica marcante da reflexão crítica e da criação poética de alguns dos representantes do Primeiro Romantismo está diretamente ligada ao ambiente intelectual que a cidade universitária de Jena oferecia aos jovens poetas e escritores que ali se radicaram. Friedrich Schlegel e seu irmão August Wilhelm Schlegel, deslocaram-se para Jena dada a proximidade desta com Weimar, cidade que, em fins do século XVIII, hospedava Goethe e Schiller, os dois grandes nomes do classicismo alemão e de quem os primeiros românticos

eram francos admiradores, sendo, possivelmente, os mais interessados críticos tanto de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, quanto do ensaio de Schiller acerca da criação poética, o seu *Poesia Ingênua e Sentimental*. Em Jena, os irmãos Schlegel conheceram Novalis e Tieck, entraram em contato com a filosofia de Fichte e conceberam um dos círculos literários mais originais e importantes da história da literatura alemã e da reflexão crítica, teórica e estética que a Europa acabou por nos legar.

Schlegel e Novalis, criadores, artistas e pensadores da literatura nasceram, ambos, em 1772, sendo que essa é apenas uma das coincidentes afinidades que os caracteriza. O gosto pelo pensamento, pela arte e pela reflexão crítico-teórica, ligaria os dois numa relação profunda de amizade e reconhecimento mútuo. Conheceram-se em 1790, quando Novalis deslocou-se para a cidade universitária de Jena com a finalidade de estudar Direito, curso que concluiria, três anos mais tarde, já em Wittemberg. Ainda que o período de aproximação entre os dois amigos tenha sido relativamente curto, preservaram a amizade e a colaboração filosófico-literária até a morte de Novalis, em 1801. Os pontos de contato e os interesses intelectuais de ambos eram tão fortes que levaram Walter Benjamin, em sua tese de doutorado intitulada *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, a elegê-los como os nomes de destaque e de inquestionável relevância à formação reflexiva, crítica e teórica do período. Em seu estudo, Benjamin destaca que a teoria romântica da crítica da arte de que tratará é justamente a de Schlegel e que “o direito de designar esta teoria como a teoria romântica provém de seu caráter representativo” (1999, p. 22)⁷.

O encontro e a posterior colaboração literária que se deu entre Schlegel e Novalis acabou por situá-los no centro dos estudos críticos e analíticos sobre a literatura e a análise

⁷ BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Trad. Apr. e Notas de Márcio Seligmann-Silva. 2ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. Seligmann-Silva apresenta, com essa tradução, um dos trabalhos críticos seminais para a compreensão das idéias e do conceito de teoria da literatura e da crítica da arte desenvolvida pelos românticos de Jena. Benjamin mapeia a influência da filosofia do conhecimento kantiana e da *Doutrina da Ciência*, de Fichte, sobre as reflexões de Schlegel e Novalis acerca do pensamento e da criação estética.

literária que se desenvolveram, sobretudo, a partir dos anos de 1790, já que os trabalhos filosóficos de Schleiermacher, considerado o fundador da hermenêutica moderna, e de Schelling surgiram depois do contato destes com as obras de Schlegel e Novalis, principalmente depois da leitura revolucionária que ambos fizeram da filosofia de Kant e de Fichte, adaptando-as aos seus interesses críticos e estéticos. Desse modo, a importância do círculo literária de Jena fica ainda mais destacada quando consideramos o fato de que tanto Schlegel quanto Novalis foram os primeiros a propor uma aproximação indelével entre poesia e filosofia, mudando decisivamente os parâmetros e modelos críticos acerca da natureza da arte⁸ no período.

Essa relação de amizade e de contribuição intelectual entre Novalis e Schlegel será tão profícua que, como aponta Walter Benjamin

A aproximação dos textos de Novalis com os de Schlegel justifica-se através da completa unanimidade das duas perspectivas quanto às premissas e conseqüências da teoria da crítica da arte. O problema em si interessou menos a Novalis, mas ele compartilha os pressupostos gnosiológicos sob os quais Schlegel o tratou e, com eles, defende as conseqüências desta teoria para a arte. Na forma de uma singular mística do conhecimento e de uma importante teoria da prosa, ele formulou estes temas muitas vezes de modo mais agudo e elucidativo do que seu amigo. Em 1792, ambos com 20 anos, conheceram-se estes dois amigos que desde 1797 estabeleceram um intenso tráfego epistolar, no qual eles também comunicavam seus trabalhos uma ao outro. Esta comunidade estreita torna em grande parte impossível a pesquisa sobre as influências recíprocas. (BENJAMIN, 1999, p. 22-23)

Mais do que a impossibilidade de mapear, com precisão, de que forma se deram as realções de influência entre Schlegel e Novalis, é preciso salientar que, muitas vezes, chega a ser difícil distinguir quem é o verdadeiro autor de algumas idéias, conceitos, pensamentos ou

⁸ Vale destacar, neste momento, que quando falamos em arte e em crítica de arte no primeiro romantismo alemão, pensamos basicamente na distinção feita pelo próprio Walter Benjamin em seu trabalho analítico acerca do surgimento da moderna teoria da literatura entre os românticos. De acordo com Benjamin, sempre que se pensa ou se discute a noção de arte na obra de Schlegel e Novalis, refere-se diretamente à poesia, já que “as demais artes têm, no período que aqui nos toca, uma relação quase sempre subordinada a ela”, por isso, “deve-se entender no que se segue sob a expressão “arte” sempre poesia [*Poesie*] – e, na verdade, na sua posição central dentro das artes –, e, sob a expressão “obra de arte”, a composição poética [*Dichtung*] singular” (1990, p. 21). Para Novalis e Schlegel, poesia é sempre sinônimo de *poiésis*, de criação, manifestação, afirmação da arte, ou seja, o poético. A poesia pode manifestar-se, então, em diferentes tipos de discurso, da filosofia à ciência, por exemplo, cabendo ao artista, ao poeta, não se limitar unicamente à composição em versos, mas sim buscar novas formas de expressão, como veremos ao longo do presente capítulo.

postulados críticos formuladas a partir das formas fragmentárias de discurso que ambos praticaram. Em algumas publicações coordenadas por Friedrich Schlegel, especialmente aquelas que vieram à público entre os anos de 1798 e 1800, nas páginas da revista *Athenäum*, dirigida e publicada por August Wilhelm Schlegel e por seu irmão, a intervenção direta de Friedrich sobre alguns textos de Novalis é significativa. O exemplo marcante dessa relação franca, direta e aberta entre Schlegel e Novalis foi a publicação, em 1798, do primeiro número da revista *Athenäum*, que estréia com a coletânea de fragmentos *Blüthenstaub* (*Pólen* ou, literalmente, “Pó de Florescência”), de Novalis. Composta de mais de trezentos fragmentos que versam sobre literatura, linguagem, poesia e filosofia, num tipo de exercício crítico de pensamento que influenciaria sobremaneira a história da literatura, da crítica e da filosofia romântica, a coletânea *Pólen* ganhou uma edição de Schlegel na qual ele reordenou os fragmentos de Novalis ou mesmo chegou a inserir, entre os fragmentos do amigo, alguns de sua própria autoria. Isso, hoje, torna a atribuição de autoria de alguns dos fragmentos sempre duvidosa e, muitas vezes, questionável, ou requer um trabalho de análise genética dos manuscritos nem sempre possível, já que alguns deles desapareceram:

O manuscrito de *Pólen* enviado por Hardenberg para publicação – que deveria conter as anotações e modificações do punho de Schlegel – está, infelizmente, desaparecido. No entanto, encontrou-se entre os papéis póstumos um manuscrito completo, com o título de *Vermischte Bemerkungen* (Observações Entremescladas), que seguramente foi utilizado como fonte para a elaboração do manuscrito perdido. Sua publicação lado a lado com o texto de *Pólen* (tal como está impresso em *Athenaeum*) permite, em certa medida, avaliar a intervenção que o texto sofreu, embora nem sempre seja possível distinguir as modificações que teriam sido introduzidas pelo próprio autor e as que se devem à iniciativa de Schlegel. (NOVALIS, 2001, p. 23)⁹

⁹ In: NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001, 2ª edição. A presente edição de *Pólen* reúne um amplo conjunto de fragmentos escritos e publicado por Novalis em 1798 na revista *Athenaeum*, dirigida pelos irmãos Schlegel, traduzidos por Rubens Rodrigues Torres Filho. Optamos pela leitura dos fragmentos traduzidos já que se trata de um trabalho extremamente criterioso realizado por um dos maiores especialistas brasileiros na filosofia do idealismo alemão, particularmente na *Doutrina da Ciência*, de Fichte. Rubens Rodrigues Torres filho é um filósofo e professor respeitável, tradutor e poeta de primeira grandeza. Os fragmentos de Novalis selecionados para a presente edição abrangem desde suas reflexões filosóficas e críticas aos seus comentários sobre poética e criação. Trata-se de um importante painel do pensamento crítico-teórico do poeta dos *Hinos à Noite*. Além trazer à luz uma tradução dessa natureza, o trabalho de Torres Filho ainda se preocupa em apresentar, por intermédio de suas notas explicativas, as conexões que o pensamento crítico-poético de Novalis estabeleceu com o idealismo filosófico alemão e com a obra de outros poetas e pensadores igualmente

O importante, neste momento, é considerar que a relação de amizade e as afinidades intelectuais de Schlegel e Novalis não permitem tomá-los de forma absolutamente individualizada, nem tentar considerar, de modo singular, a contribuição reflexiva de cada um à teoria literária e à crítica de arte no romantismo alemão. Ao estreitarem relações, ao se aproximarem por meio de seus interesses estéticos e filosóficos, ambos revelam que acima das questões autorais estava o próprio pensamento teórico, que além das preocupações literárias e de criação artística predominava a busca por instituir um espírito crítico-teórico inovador, original, que fosse capaz de criar, justificar e compreender um novo tipo de arte que vinha sendo produzida então: uma arte que rompia com os ideais normativos do classicismo, que se afastava das tradições estabelecidas e que buscava, sobretudo, novas formas de expressão, mais condizentes com uma realidade na qual o conhecimento filosófico, como veremos aqui, alcançava um patamar revolucionário graças aos trabalhos desenvolvidos por Kant e suas três *Críticas*, além da influência da *Doutrina da Ciência*, de Fichte, que se difundia largamente entre os românticos justamente por afirmar a precedência de um Eu Absoluto, livre e incondicionado que seria a fonte de todas as reflexões e o centro irradiador de todo pensamento.

O Círculo de Jena representou, então, “um universo pensante e criador em constante estado de ebulição, um mundo intelectualmente ativo, que iria rever e repensar a arte a partir de um novo horizonte estético que se anunciava” (SCHEEL, 2005, p. 36-37)¹⁰. Os poetas, críticos e teóricos que integraram o círculo literário e filosófico de Jena abriram caminho para uma nova compreensão do fenômeno artístico, buscando definir a arte em função de si

importantes em seu tempo, como Schlegel, Tieck e Schelling, por exemplo. A própria tradução de Rubens Rodrigues revela sua preocupação em manter-se ligada aos próprios valores defendidos por Novalis em se fragmento sobre a tradução, já que o filósofo brasileiro parece praticar, ele mesmo, o que o poeta alemão chamou de “tradução modificadora” já que podemos entrever o profundo esforço do tradutor em preservar a dimensão poética do discurso crítico e reflexivo de Novalis.

¹⁰ SCHEEL, Márcio. **O Fragmento Literário como Crítica: a Poiesis em Novalis**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP, campus da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2005.

mesma, de suas características determinantes, de suas formas de manifestação e expressão, não mais em função de modelos ou paradigmas determinados pelos tratados estéticos que se disseminaram graças, principalmente, aos esforços do classicismo francês em estabelecer os valores judicativos da arte do século XVIII. Sob muitos aspectos, autores como Schlegel e Novalis concentram seus esforços em conceber não apenas uma nova literatura, mas também uma nova crítica, sendo que ambas deveriam estar plenamente de acordo com os ideais românticos de liberdade, imaginação e originalidade, buscando uma nova forma de reflexão e expressão que fosse a manifestação de um eu e de uma obra incondicionados por qualquer sistema absoluto, completo e fechado de pensamento.

August Wilhelm Schlegel, jornalista, poeta, tradutor e crítico, responsável por aquela que seria uma das mais importantes traduções de Shakespeare para o alemão, além de ter traduzido, também, Calderón, Petrarca, Lope de Vega e Camões; Schleiermacher, teólogo, filósofo e pedagogo, desenvolveu o conceito de hermenêutica como método de interpretação crítica; Schelling, teólogo e filósofo; Novalis, poeta, romancista, crítico e teórico do romantismo alemão; Friedrich Schlegel, teórico, romancista e pensador do mesmo romantismo; Hölderlin, poeta, crítico e tradutor; Ludwig Tieck, poeta, romancista, crítico, tradutor de, entre outros, *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e editor, são apenas alguns dos nomes apontando por Wilhelm Dilthey, em um estudo publicado na tradução brasileira dos *Hinos à Noite*¹¹, de Novalis, que determinaram os caminhos do pensamento filosófico, crítico e estético do primeiro romantismo alemão. Juntos estes autores “revelam no primeiro decênio de seu aparecimento, de modo mais efetivo, em relação a seu caráter intelectual, a influência das condições sob as quais criaram conjuntamente” (DILTHEY, 1987, p. 14). Na verdade, o primeiro romantismo alemão teve um forte cunho geracional, já que se afirmou a partir do encontro de poetas, escritores e pensadores que tinham em comum, além da

¹¹ NOVALIS. **Hinos à Noite**. Tradução, seleção, introdução e notas de Nilton N. Okamoto e Paulo Allegrini. Mairiporã, SP: Esfinge, 1987, p. 14.

juventude e do espírito crítico-reflexivo, o gosto pelas letras, a paixão pelas idéias e pelo pensamento filosófico e o projeto de criar uma nova literatura.

Esse ambicioso projeto passa, por exemplo, pelo ideal goetheano de concepção de uma *Weltliteratur*, ou seja, de uma “literatura mundial” ou, melhor dizendo, uma “literatura universal”, que os românticos incorporaram, fazendo do exercício tradutório um dos caminhos mais decisivos para o desenvolvimento da arte e da cultura em língua alemã. As reflexões de Goethe acerca da *Weltliteratur* estão ligadas, de acordo com Antoine Berman, em *A Prova do Estrangeiro*, “a uma certa visão das trocas interculturais e internacionais”, sendo que a tradução seria “o ato *sui generis* que encarna, ilustra e também permite esses intercâmbios, sem ter, bem entendido, o monopólio deles” (BERMAN, 2002, p. 99)¹². O ideal de uma literatura universal surgiu principalmente das relações de Goethe com suas próprias obras traduzidas. Como aponta Berman, o fato de ter sido um autor traduzido não fez com que Goethe se relacionasse com a tradução de forma narcísica, isto é, exclusivamente ligada à satisfação pessoal, mas, ao contrário, que transformasse essa relação em uma experiência concreta, em fonte de conhecimento, num modo de se relacionar com a cultura e, sobretudo, de inserir a língua alemã no contexto cultural europeu, promovendo uma verdadeira interação entre culturas e línguas, já que

a noção goetheana de *Weltliteratur* é um conceito histórico que diz respeito ao estado *moderno* da relação entre as diversas literaturas nacionais ou regionais. Nesse sentido, é melhor falar da *idade da literatura mundial*. É a idade em que essas literaturas não se contentam mais em entrar em interação (fenômeno que mais ou menos sempre existiu), mas concebem abertamente sua existência e seu desdobramento no âmbito de uma interação incessantemente intensificada. (BERMAN, 2002, p. 101)

Para Goethe, a tradução seria o caminho para a criação de uma literatura mundial porque colocaria em circulação não apenas os valores culturais, sociais, políticos, ideológicos e estéticos intrínsecos às grandes obras consideradas patrimônios literários da humanidade, mas

¹² BERMAN, Antoine. *A Prova do Estrangeiro*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

também porque contribuiria para o enriquecimento da própria língua e cultura nacional, afirmando-se como parte desta, já que não há tradução que não incorpore as nuances da língua e da cultura que lhe servem de destino. Mais do que a tentativa de superação das diferenças políticas e culturais que separam as nações, a tradução seria o caminho para o surgimento e consolidação de uma cultura cosmopolita, calcada num profundo intercâmbio de idéias, reflexões, sentimentos e sensações que contribuiriam para o desenvolvimento e afirmação da nacionalidade. A tradução, então, colocaria em jogo as relações entre o Eu e o Outro, a busca pela construção de uma identidade nacional que se desse, sobretudo, a partir do encontro com o estrangeiro, com o que é alheio, estranho, diferente e que, por isso mesmo, ajuda a iluminar e desvelar o que há de mais fecundo em nossa própria cultura.

O objetivo, aqui, não é, evidentemente, o de mapear a teoria goetheana da tradução e seu imbricamento com a *Weltliteratur*, menos ainda demonstrar como essa mesma teoria afetou diretamente o pensamento dos *Frühromantiker*. Esse breve intercurso serve para que possamos encontrar um dos lastros essenciais do pensamento crítico, teórico e criador dos primeiros românticos alemães. Radicado em Weimar, cidade próxima a Jena, Goethe influenciou sobremaneira o espírito inovador e experimental que tão bem caracteriza a arte e a reflexão romântica, principalmente aquela engendrada por Novalis e Schlegel. O círculo literário de Jena colocou em cena um grupo de escritores, poetas e filósofos que se deram a tarefa de refletir sobre a criação literária não mais em função dos paradigmas clássicos estabelecidos e tão bem conhecidos, como aqueles que determinam o primado racionalista da forma, da elegância, da retidão e da elevação do estilo, das formas totalizantes de expressão, como a epopéia e o teatro trágico de influência grega, que chegaram à Alemanha por influência francesa, mas sim a partir dela mesma, de seus elementos singulares, de suas particularidades mais determinantes e que se manifestam por intermédio da própria subjetividade criadora:

Uma tradução é, seja gramatical, ou modificadora, ou mítica. Traduções míticas são traduções no mais alto estilo. Expõem o caráter puro, perfeito e acabado da obra de arte individual. Não nos dão a obra de arte efetiva, mas o ideal dela. Ainda não existe, ao que creio, nenhum modelo inteiro dela. No espírito de muitas críticas e descrições de obras de arte encontram-se porém claros traços. É preciso para isso uma cabeça, onde espírito poético e espírito filosófico se interpenetraram em sua inteira plenitude. A mitologia grega é em parte uma tal tradução de uma religião nacional. Também a madona moderna é um tal mito.

Traduções gramaticais são as traduções no sentido costumeiro. Exigem muita erudição – mas apenas aptidões discursivas.

As traduções modificadoras requerem, se devem ser genuínas, o mais alto espírito poético. Resvalam facilmente para o travesti – como o Homero em jambos de Bürger – o Homero de Pope – as traduções francesas em seu conjunto. O verdadeiro tradutor dessa espécie tem de na realidade de ser o próprio artista e poder dar a idéia do todo assim ou assim a seu bel-prazer – Tem de ser o poeta do poeta e assim poder fazê-lo falar segundo sua própria idéia e a do poeta *ao mesmo tempo*. Numa relação semelhante está o gênio da humanidade com cada homem individual.

Não meramente livros, tudo pode ser traduzido destas três maneiras. (NOVALIS, 2001, p. 73)

A perspectiva de Novalis acerca da tradução – expressa de forma aforística, fragmentária, como ficou caracterizada boa parte de seu pensamento – nos permite entrever, a um só tempo, a preocupação com a tradução em si mesma, ou seja, forma de universalização da literatura, da língua, da cultura alemã, herança evidente dos ideais goetheanos; a noção romântica de que a própria tradução deve ser uma arte, um exercício estético; e a distinção romântica entre os diferentes tipos de discursos ou formas de expressão. Os românticos fizeram do ideal de arte, de criação, sua pedra de toque. Por isso Novalis afirma que o tradutor das “traduções modificadoras” tem de ser “o poeta do poeta”, pois o espírito romântico colocou em jogo a noção da potencialidade do artista, que deveria se manifestar tanto no pensamento quanto na filosofia, na literatura, na crítica, na teoria ou mesmo na tradução. O grande esforço intelectual dos primeiros românticos alemães foi, sob muitos aspectos, criar uma obra que estivesse de acordo com o clima e o espírito de sua época: um período marcado pela revolução filosófica levada a efeito pelas três *Críticas* kantianas, pela *Doutrina da Ciência*, de Fichte, pela Revolução Francesa, cujos ideais já andavam em curso por boa parte da Europa, pela busca por um novo modelo de nação que deveria começar pela integração da Alemanha à alta cultura européia:

Se acompanharmos um breve histórico das traduções alemãs de Shakespeare talvez possamos ter uma idéia mais clara de sua importância dentro da literatura alemã. A incorporação do grande dramaturgo ao espírito alemão foi uma longa trajetória de malogros e vitórias parciais, que tendo início já no século XVII, que eram meras adaptações, passando por Lessing, a tradução em prosa de Wieland, a primeira versão em forma poética de Herder, o entusiasmo generalizado entre os escritores do *Sturm und Drang*, as traduções de Lenz, Bürger e Schiller, até culminar na grande tradução de A. W. Schlegel, síntese e superação das anteriores – e para citar outras das sínteses admiráveis de Carpeaux –, “reunindo de maneira extraordinária a maior fidelidade à letra e ao espírito do teatro elisabetano e todo o vigor da língua poética de Goethe: essa tradução é uma das maiores obras de arte verbal da literatura universal”. O importante é que essas traduções não foram projetos isolados, elas transcendem amplamente as iniciativas individuais para serem o esforço de toda uma comunidade para dar uma voz nacional que lhe é própria a uma voz que vem de fora. É ao mesmo tempo a voz de Shakespeare em espírito alemão, sem deixar de ser Shakespeare. (OKAMOTO e ALLEGRINI, 1987, p. 12)

Nesse sentido, o fragmento de Novalis revela-se bastante coerente com a proposta romântica de fazer da tradução uma forma de integração da Alemanha no conjunto da cultura européia, ao mesmo tempo em que afirma a primazia do artista como veículo desse processo, sendo o único capaz de fazer com que o outro fale por sua própria voz, o único capaz de dar voz ao outro. Esse breve excursão pelo universo da tradução romântica ajuda-nos a compreender uma dimensão importante do primeiro romantismo que surgiu partir do círculo literário de Jena: o fato de que seus representantes estavam profundamente ligados ao projeto comum de criar uma nova literatura, uma nova crítica e uma nova cultura. A tradução não foi a única forma de expressão plenamente cultivada pelos românticos, ao contrário, justamente por estarem em busca de uma nova dimensão de criação e crítica, eles fizeram do universo da literatura o lugar ideal para uma profunda experimentação estética, que fosse capaz de refletir um pensamento inquieto, que busca o novo como uma forma de reagir e romper com o rigor formalizante do classicismo, manifestação artística da crença na razão propagada pelo espírito da Ilustração, ao mesmo tempo em que pudesse representar, de modo bastante significativo, o surgimento de uma nova individualidade, que procura, agora, “o senso do diferenciado, do matizado e característico, que falta em boa parte ao racionalismo ilustrado” e que “o

Romantismo o possui, e em alta dose, mesmo.” (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 268-269)¹³

Os românticos de Jena puseram em cena uma forma de pensar e, sobretudo, de escrever, criar, expor suas ideias perfeitamente coerente com esse momento de percepção da crise do homem, da subjetividade e, antes de tudo, da própria crise do individualismo, que já não corresponde mais ao idealismo racionalista da *Äufklärung*, já que, para o homem da Ilustração, o individualismo

se baseia na faculdade racional comum a todos os seres humanos e que os torna essencialmente iguais. Se nem todos os homens têm o mesmo nível, não é por serem uns mais ou outros menos dotados desta capacidade, pelo menos entre os que não estão afetados por deficiência orgânica, mas por causa da educação, dos entraves sociais e outros fatores extrínsecos. Abolidos tais impedimentos, todos os homens deverão aproximar-se da plena racionalidade. Suas potências racionais tornar-se-ão ato. Temos aí um idealismo que podemos chamar de abstrato. (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 269)

Os românticos de Jena serão os primeiros a questionar essa crença na igualdade dos indivíduos estabelecida a partir dos postulados da razão ilustrada, ou seja, a noção de que o desenvolvimento subjetivo, individual, está diretamente associado a fatores extrínsecos ao próprio sujeito. Assim, o romantismo começa a

valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro. E o que o distingue é sua situação social, sua sensibilidade específica desenvolvida num certo âmbito nacional e em outros elementos particularizantes. Assim, na medida em que é salientado o papel dos matizes particulares, o valor passa a recair no peculiar, naquilo que diferencia uma pessoa de outra, uma nação de outra, ou seja, na individualidade. (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p.269)

Essa afirmação da individualidade é importante na medida exata em que se apresenta como um dos pressupostos estéticos do pensamento, da crítica e da criação literária no primeiro romantismo alemão. É como se a reflexão crítica sobre a criação só pudesse se manifestar a partir da complexa relação estabelecida entre a objetividade analítica, o

¹³ Rosenfeld, A. e Guinsburg, J. “Romantismo e Classicismo”. In: **O Romantismo**. Organização de Guinsburg, J. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

conceitual teórico determinado e os efeitos singulares que a obra provoca na subjetividade do indivíduo. Sendo que os primeiros românticos alemães irão formular essa mesma reflexão teórica sobre as bases de um duplo reconhecimento: de um lado, nenhuma obra e, por consequência, nenhuma crítica, está totalmente acabada, completa, ou seja, tem seus sentidos esgotados e encerrados em si mesma; de outro lado, a incompletude da obra e da análise refletem e apontam a própria incompletude do sujeito, que já não se reconhece à imagem e semelhança do indivíduo racionalizado pela Ilustração. É preciso salientar, aqui, que tanto o afã tradutório dos primeiros românticos alemães quanto a relação que estabeleceram com a herança ilustrada fazem parte, como já apontamos aqui, do projeto iniciado por Goethe de situar a cultura alemã no contexto da *Weltliteratur*, buscando afirmar uma identidade própria, singular, individualizada, construída do contato com outras formas de cultura e do reconhecimento da necessidade de pensar a literatura, a criação e a crítica na esteira de novas formas de pensamento e de reflexão.

A rejeição dos modelos clássicos de composição, o privilégio pelo novo, pelo original, por aquelas formas de expressão que se apresentam de modo disjuntivo em relação à tradição estabelecida fazem parte da proposta romântica de encontrar outra maneira de perceber o mundo, a realidade e a criação artística. Schlegel e Novalis, como os dois grandes representantes do primeiro romantismo alemão, foram, sob muitos aspectos, os responsáveis não só por desenvolver o ideal goetheano de uma literatura universal, como também por situar a produção literária e o pensamento crítico-teórico acerca da natureza da literatura e do fenômeno estético no contexto da ampla reflexão teórica e filosófica que vinha sendo produzida então. Basta pensarmos que entre 1781 e 1790, Kant publica suas três críticas: a *Crítica da Razão Pura* (1781), a *Crítica da Razão Prática* (1788) e a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790). Numa simplificação extremada da filosofia kantiana, podemos dizer que, com as *Críticas*, Kant buscou esgotar a problemática acerca das possibilidades do conhecimento e

de suas diferentes maneiras de exposição. A questão, aqui, é pensar o impacto que a extensão desses trabalhos teria sobre o pensamento crítico-teórico do primeiro romantismo alemão. Se Schlegel e Novalis dedicaram boa parte de suas primeiras obras à problemática da crítica e da análise da obra literária em função de seus caracteres específicos e do modo como estes se relacionam e afetam a compreensão subjetiva do fenômeno estético, foi justamente pela influência que a *Estética Transcendental*, primeira parte do capítulo um da *Crítica da Razão Pura*, de Kant, exerceu sobre eles, pois, como já apontamos em outra oportunidade

Kant, na primeira parte da *Crítica da Razão Pura* – denominada “*Estética Transcendental*” –, revela os termos de seu pensamento ao afirmar que independentemente do modo ou da forma como um conhecimento vai se referir aos objetos, ou seja, a maneira como ele se refere imediatamente às coisas, depende sempre da intuição, sendo que é a ela que o pensamento tende. E a capacidade de criar representações a partir do modo como somos afetados pelos objetos, pelas coisas, é o que comumente chamamos de sensibilidade. A sensibilidade passa a ser, então, uma faculdade de intuição. E é por meio dela que os objetos são tomados, absorvidos, apreendidos e determinados pelo sujeito cognoscente, isto é, pelo sujeito de conhecimento, pelo sujeito que conhece ou se aventura ao ato de conhecer. (SCHEEL, 2005, p. 45)¹⁴

Coube aos primeiros românticos alemães formularem, por meio de suas notas críticas, mais especificamente, a partir do conjunto de fragmentos que produziram, uma reflexão sobre a criação literária e a natureza da literatura que já se desse como um desdobramento dos postulados kantianos, sobretudo no que diz respeito à questão da sensibilidade ou dos efeitos sensíveis da obra sobre a subjetividade mesma do crítico. Essa afinidade dos românticos alemães, em especial de Schlegel e Novalis, com o pensamento filosófico de seu tempo é, além de marcante, decisiva, daí a formulação de Novalis segundo a qual “*a mais íntima comunidade de todos os conhecimentos* – uma república científica é o alto fim dos doutos”

¹⁴ SCHEEL, Márcio. **O Fragmento Literário Como Crítica: a Poiésis em Novalis**, 2005. 162f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: História da Literatura e da Crítica) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara. Aprovada para publicação pela Editora da UNESP através do PROPG: EDIÇÃO DE TEXTOS DE DOCENTES E PÓS-GRADUADOS DA UNESP, no ano de 2008. A referida dissertação já traz como elemento central de análise a problemática do fragmento literário e da fragmentação discursiva no primeiro romantismo alemão. Nosso objeto de análise, no entanto, concentrava-se, substancialmente, nos fragmentos de Novalis publicados sob o título de *Pólen*.

(2001, p. 85)¹⁵. A própria metáfora da república, usada para caracterizar a crença romântica no conhecimento, ou melhor, na comunhão de todas as formas de conhecimento – filosófico, literário, estético, crítico e poético – diz muito sobre o desejo romântico de estabelecer novos paradigmas de julgamento analítico, novas formas de se relacionar com a arte e, de modo mais amplo, de pensar uma cultura nacional verdadeiramente concreta, singular e influente no contexto europeu da época. Apenas o conhecimento em suas múltiplas manifestações é capaz de singularizar e particularizar o trabalho do artista, do crítico e do filósofo. Em lugar dos modelos estabelecidos de criação, em lugar do ideal racionalista do indivíduo integrado, pleno, em harmonia com o espaço social, político e cultural que o cerca, os românticos, ao contrário, já têm uma percepção crítica bastante acurada do “homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado” (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 272) e da necessidade de estabelecer uma busca incessante por sua totalidade perdida, porque

com efeito, quando a braços com fenômenos e vistas de maior amplitude, o romântico, para caracterizá-los, não tenta retirar e abstrair seus elementos, mas empenha-se sempre em captá-los em sua *Ganzheit*, “inteireza”, em sua *Gestalt*, “configuração”. Trata-se, na verdade, de ver cada singularidade em seu contexto geral, cada ser humano na paisagem social que o enforma e emoldura, relacionando-os por integração da parte no todo maior. (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 269-270)

Por isso, a preferência dos românticos pela criação de suas próprias formas e modelos de expressão; por isso o rompimento com o classicismo; por isso a descontinuidade reflexiva, quer vai conceber uma forma de exposição do pensamento igualmente descontínua, o fragmento literário, que se nega à qualquer sistematização e que se permite tomar como a forma mais imediata e sempre em devir da reflexão; por isso a percepção de que é preciso ser moderno e que a modernidade está em construir uma arte que seja não só a expressão desse novo ideal de indivíduo, mas que também esteja de acordo com a própria idéia de nação, povo e cultura que eles, agora, colocam em jogo:

¹⁵ Fragmento 84 das “Observações Entremescladas”. In: NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Mais uma vez, evidencia-se quão diverso é o modo romântico de mirar as coisas, em face do prisma do racionalismo classicista. Um tira os elementos do contexto para focalizá-los, enquanto o outro se esforça para iluminá-los dentro de seu quadro global. A partir desse ângulo, a recusa da preceituação normativa do Classicismo, por exemplo, vem a ser mais do que uma simples rebeldia. Pois o romântico vê-se quase obrigatoriamente levado a pensar: se os cânones clássicos foram estabelecidos na Grécia antiga (como se afirmava então) é porque serviam para o seu povo naquele momento, mas o mesmo modelo não pode adequar-se a outra nação, com uma fisionomia coletiva diferente e em outra moldura histórica. Como pois aceitar como regras eternas os ditamos artísticos do Classicismo? Uma nova época, um novo contexto, uma nova *Gestalt* exigem uma arte, um estilo, um ritmo distintos. (ROSENFELD e GUINSBURG, 1978, p. 270)

A perspectiva crítica, teórica e estética aberta por Schlegel e Novalis é uma tentativa de estabelecer não só novos parâmetros críticos e analíticos que pudessem dar conta daquilo que há de mais particular e característico na obra de arte, como também de pensar a literatura a partir da idéia de que cada obra é uma realidade única, situada num momento único da história e que, por isso mesmo, solicita uma forma igualmente única de expressão. A arte clássica, por seu caráter modelar, por construir-se sobre os fundamentos de regras e formas pré-determinadas de composição, acaba, de certo modo, por minar a capacidade do artista de expressar suas idéias, reflexões e sentimentos de forma original, já que a racionalização formal termina por impor a essas mesmas idéias e sentimentos uma sistematização rigorosa, que busca o fechamento do sentido, o acabamento reflexivo, o rigor retórico-expositivo, que acredita na expressão totalizante da Verdade por meio da linguagem criadora. Assim, como já concluímos outrora, “a idéia neoclássica de Verdade estava permeada pelo antigo ideal greco-latino de beleza, equilíbrio, harmonia” (SCHEEL, 2005, p. 46). Para Novalis e Schlegel, é possível afirmar, a idéia de verdade residia num processo contínuo de reflexão, sendo que esta se caracteriza justamente por sua tendência ao inacabamento, à incompletude, à abertura infinita do sentido. Desse modo, não é ocasional que ambos tenham feito do fragmento literário sua forma de expressão, poética e crítica, bem como o veículo ideal para expor um pensamento em constante devir. O fragmento, forma que aponta para seu próprio

inacabamento fundamental, é a expressão mais perfeita tanto da ruptura romântica com os ideais clássicos quanto da tentativa estética de conceber um modelo moderno de expressão.

É preciso notar que a relação dos românticos com a obra kantiana é, para dizer o mínimo, ambígua. De um lado, Schlegel e Novalis incorporam, em seus trabalhos críticos, não apenas a questão dos conhecimentos que envolvem o objeto criticado, mas também os diferentes modos de conhecê-los, analisá-los e descrevê-los, bem como da sensibilidade subjetiva solicitada nesse processo reflexivo. Mas, de outro lado, a influência kantiana já é, sob muitos aspectos, superada por eles, principalmente no que diz respeito à forma de exposição de suas críticas: Kant, dada a natureza de seu trabalho filosófico, concebeu uma forma de exposição do pensamento rigorosa, sistemática e totalizante, já que, como professor universitário, deveria observar as regras e princípios que norteavam a elaboração das manuais acadêmicos de acordo com as exigências universitárias de então, além de submeter sua obra à estrutura e ao jargão científico predominante. Os românticos admitem a influência das teorias do conhecimento postuladas por Kant, mas rejeitam sumariamente seus rígidos modelos de exposição. Assim, Schlegel e Novalis propõem uma forma crítica fragmentária, descontínua, que rejeita a idéia de sistema articulado e coloca em cena a imagem do pensamento que se dá e se ilumina como um flash, um insight, uma pequena revelação, de forma alheia, disjuntiva, livre e imediata. Assim, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, irão constatar, no capítulo *A Exigência Fragmentária*¹⁶, de *L' Absolu Littéraire* (1978), que o romantismo

seria então o que põe em jogo um outro “modelo” de “obra”. Ou ainda, e sendo mais preciso, o que põe em obra [*met l'oeuvre*] de um modo diferente. O que não quer dizer que o romantismo seja o momento, o aspecto, ou o registro “literário” do idealismo filosófico – nem, de resto, que o inverso seja justo. A diferença no operar [*mise en oeuvre*] – pode-se dizer também: a diferença de *operação* – que precisa ser

¹⁶ In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. e NANCY, Jean-Luc. **L' Absolu Littéraire**. Paris: Ed. du Seuil, 1978. Nesta obra, os teóricos e pensadores franceses propõem um estudo das influências e do alcance do pensamento crítico-teórico dos Românticos de Jena, sobretudo de Schlegel e Novalis, para as reflexões acerca da literatura na modernidade. O capítulo “*A Exigência Fragmentária*”, aqui utilizado, remete à tradução de João Camilo Penna. In: **Revista Terceira Margem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004, p. 66-94.

sinalizada entre Schelling e o *Athenäum* para circunscrever a especificidade do romantismo não remete de forma alguma à diferença entre o filosófico e o literário; antes, ela a torna possível, sendo ela própria a diferença interna que afeta, neste momento de *crise*, o pensamento da “obra” em geral (moral, política, ou religiosa assim como artística e teórica). (2004, p. 67)

Esse outro modelo de obra posto em jogo pelos românticos de Jena é um modelo fracionado, desarticulado e original, já que rejeita os postulados estabelecidos da forma, a normatividade rigorosa do classicismo e a sistematização totalizante da filosofia Ilustrada em nome de um ideal de obra ilimitada, sempre em progresso, cujos sentidos se constituem da soma de suas partes, de sua abertura infinita a uma reflexão que se divisa não só com a ciência, mas também com a própria arte:

Pensamentos entremesclados deveriam ser os esboços da filosofia. Sabe-se quanto estes valem para os que conhecem pintura. Para aquele que não puder rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar com alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha fisionomia, a filosofia jamais se tornará arte e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista. (SCHLEGEL, 1997, p. 100-101)¹⁷

Neste fragmento, o de número 302 na seleção de Márcio Suzuki, publicado originalmente na revista *Athenäum*, Schlegel já deixa entrever o quão radical é esse novo modelo de obra que a crítica romântica propõe: de um lado, predomina o ideal de obra como esboço, rascunho, inacabamento, elaboração permanente, para horror da sistematização totalizante da filosofia da Ilustração; de outro lado, a afirmação ainda mais polêmica de um novo modelo de artista, ou seja, aquele que funde criação e pensamento, ciência e elaboração estética, filosofia e poíesis. De fato, Novalis e Schlegel fizeram do fragmento literário um

¹⁷ SCHLEGEL, F. **O Dialeto dos Fragmentos**. Trad. Apr. E Notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997. Marcio Suzuki, juntamente com Marcio Seligmann-Silva, é um dos mais importantes críticos brasileiros do primeiro romantismo alemão, particularmente, da obra de Friedrich Schlegel. Sob muitos aspectos, os estudos de Suzuki e Seligmann-Silva são complementares, pois enquanto o primeiro dedica-se à compreensão da obra de Schlegel à luz do idealismo filosófico alemão, que se desenvolveu a partir da influência exercida pelas *Críticas* de Kant, e do pensamento pós-kantiano, ou seja, concentrando sua atenção sobre as relações de Schlegel com a filosofia crítica do período; Márcio Seligmann-Silva voltou-se, principalmente, para as questões concernentes ao entendimento das relações que o idealismo filosófico alemão, de Schlegel e Novalis sobretudo, estabeleceu entre reflexão filosófica, teoria da literatura, crítica literária e criação estética no primeiro romantismo.

gênero de ruptura, pois a própria forma assumida por essa escritura estilhaçada, fracionada e assistemática, já o coloca em meio à polêmica querela entre os antigos e os modernos, que, no primeiro romantismo alemão, sobretudo no que concerne ao pensamento crítico de Schlegel, se deu em razão da leitura que ele fizera do ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Schiller, outra influência decisiva para o desenvolvimento do ideal de teoria da literatura entre os românticos alemães.

Schiller publicou seu *Poesia Ingênua e Sentimental* em sua própria revista, conhecida como *As Horas*, no ano de 1795. Trata-se de um trabalho ensaístico no qual o poeta e dramaturgo alemão fará sua inconfundível distinção entre antiguidade e modernidade em termos do par opositivo ingênuo e sentimental. Para Schiller, um espírito dividido entre a aspiração ao classicismo, com suas regras, preceitos e modelos exemplares, e os arroubos e liberdades artísticas que ele vivenciara, na juventude, graças ao *Sturm und Drang*, era preciso criar um projeto estético baseado na afirmação da exemplaridade modelar que a Antiguidade Clássica legara e que deveria, a todo custo, ser restaurada. Assim, o ensaio de Schiller sobre a poesia tinha como base de construção a distinção que ele mesmo estabelecia entre o espírito classicizante de Goethe e sua própria personalidade. Schiller principia como um legítimo representante do *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão que teve em *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, sua obra definidora. Assim, ambos vivenciaram as liberdades de espírito, o impulso criador e o sentimentalismo exacerbado em suas obras de juventude. Mas Goethe, dez anos mais velho que Schiller, já abandonara completamente esse ideal de arte livre, impulsiva, mística e espontânea, que contrariava os postulados racionalistas do Iluminismo, em favor do Classicismo de Weimar, do qual ele foi o mentor, o criador e o maior representante.

Schiller, dada sua amizade com Goethe, acabará revendo seus ideais de juventude e, ao fundar a revista *As Horas*, o fará em busca de um modelo de arte que fosse capaz de

recompor aquela imagem de natureza, mais especificamente de natureza humana, que, segundo ele, os gregos viveram de forma absoluta e representaram, em suas obras, com equilíbrio e serenidade:

Quando se recorda a bela natureza que envolvia os gregos antigos; quando se reflete sobre quão intimamente esse povo podia viver com a natureza livre sob seu céu feliz; quão mais próximos estavam da natureza simples seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes, e que reprodução fiel dela são suas obras poéticas, é de estranhar a constatação de que nesse povo se encontrem tão poucos vestígios do interesse *sentimental* com que nós outros modernos podemos apegar-nos a cenas e caracteres naturais. Com efeito, o grego é sumamente exato, fiel e minucioso na descrição deles, embora não tanto e nem com mais participação do coração do que na descrição de um traje, de um escudo, de uma arma, de um utensílio doméstico ou de qualquer outro produto mecânico. Em seu amor pelo objeto, parece não fazer nenhuma diferença entre o que é por si mesmo e o que é pela arte e vontade humana. (SCHILLER, 1991, p. 54-55)¹⁸

Não é que Schiller desaprove completamente o poeta moderno, identificado com o conceito de sentimental, mas “na tentativa de antecipação e prefiguração na literatura da idealidade perfeita que ambos (Goethe e Schiller) supunham ter vigorado na poesia da Antigüidade clássica” (KESTLER, 2007, p. 2)¹⁹, acaba por buscar uma síntese entre a ingenuidade típica da poesia grega antiga – no sentido de que se preocupava em compor uma imagem fiel da realidade, afastando-se dos efeitos que esta pode provocar no indivíduo, pois “a natureza parece interessar mais seu entendimento e sua avidez de saber do que seu sentimento moral”, ou seja, o poeta antigo “não se apega a ela com afeição, com sentimentalismo, com doce melancolia, como nós outros modernos” (SCHILLER, p. 55) – e a sentimentalidade da poesia moderna, que visa conformar o mundo à uma imagem ideal, a uma representação superior, já que a natureza, para o poeta moderno, passa a ser muito mais uma aspiração ideal, eivada de um sentimentalismo nostálgico, do que uma realidade superior:

¹⁸ In: SCHILLER, Friedrich. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Apr. e Notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

¹⁹ In: KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Friedrich Schiller X Friedrich Schlegel: Confrontos E Convergências Em Torno Da Fundamentação Da Modernidade**. Anais do Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes. USP, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/53/94.pdf>>. Acesso em 06 de abril de 2009.

Como é que, sendo em tudo o que é natureza infinitamente suplantados pelos antigos, podemos justamente aqui homenagear a natureza num grau mais elevado, apegar-nos a ela com afeição e mesmo abraçar o mundo inanimado com a mais calorosa sensação? Isso decorre de que, entre nós, a natureza desapareceu da humanidade, e de que só a reencontramos em sua verdade fora desta, no mundo inanimado. Não é nossa maior *conformidade*, mas, muito ao contrário, é a *contrariedade com a natureza* de nossas relações, estados e costumes que nos impele a alcançar no mundo físico, uma vez que não pode ser esperada no moral, uma satisfação para o crescente impulso de verdade e simplicidade, que, como a predisposição moral de onde emana, reside incorruptível e indelevelmente no coração de todos os homens. (SCHILLER, 1991, p. 55)

Agora, trata-se recompor a natureza por meio da beleza artística, da idealidade, do racionalismo, de forma simples e verdadeira, restituindo-lhe, através da arte, a elevação e a dignidade que ela, em algum momento, perdera. Dessa forma

No estudo *Poesia ingênua e sentimental*, Schiller demarca o espaço da modernidade literária em contraposição ao ideal da antigüidade através dos pólos ingênuo/sentimental; natureza/cultura; antigo/moderno. A poesia ingênua, presente na unicidade do poeta grego com a natureza, dá lugar nos modernos à reflexão, ao sentimento da natureza. A partir da constatação de que entre os gregos a natureza não degenerou tanto ao ponto de que abandonassem a natureza, Schiller escreve que eles eram unos consigo mesmos e felizes no sentimento de sua humanidade. (KESTLER, 2007, p. 3)

A proposta de Schiller, então, é resgatar os valores da Antigüidade Clássica, mas de uma forma ainda mais ideal, ainda mais sublime, ainda mais condicionada à vontade criadora. Assim, o Classicismo de Weimar será aquele que procederá a uma plena, absoluta e totalizante estetização da natureza. A importância de Schiller e de seu ensaio não reside apenas no fato do dramaturgo alemão ter criado uma tipologia poética bastante específica em relação às formas de criação ideal vislumbradas por ele em fins do século XVIII nem pelo fato de ter concebido uma teoria poética em que a imagem de natureza fica condicionada ao trabalho intelectual do poeta, influência direta do racionalismo iluminista, sobretudo da filosofia natural de Rousseau, mas, sobretudo, pelo fato de ter causado um impacto decisivo sobre as perspectivas românticas acerca do fazer poético, influenciando sobremaneira o modo como Schlegel e Novalis acabariam por desenvolver seu referencial crítico-teórico acerca de uma arte baseada no Eu, no espírito individual, na intuição subjetiva. A extensão dessa

influência é tão notória que, no mesmo ano em que Schiller publicara seu *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schlegel havia composto seu mais conhecido, e um dos mais longos, ensaio de juventude, o *Über das Studium der griechischen Poesie* (*Sobre o Estudo da Poesia Grega*), só publicado em 1797.

No *Studium*, como ficou conhecido, Schlegel ainda mantinha uma visão de *poiésis* e de poesia profundamente marcada pelo ideal clássico de representação totalizante do mundo, da realidade, das coisas e da natureza humana, o que equivale a dizer que os primeiros românticos alemães, como já constatamos em nosso trabalho sobre Novalis, olhavam com interesse para as grandes obras que a cultura helenística legara à tradição filosófica, artística e literária européia. No início, em suas primeiras publicações, Schlegel e Novalis, sobretudo o primeiro, irão afirmar sua crença no ideal de totalidade que emanaria dos clássicos. Nesse momento, tal ideal ainda norteia a perspectiva crítica e teórica dos primeiros românticos, isso porque, entre outras coisas, eles entreviam nessas obras o caráter modelar de representação plena e integral do mundo, que se pode divisar por trás do conceito grego de *mímesis*, forma estética de apreender o real no que ele tem de absoluto e totalizante. O que equivale a dizer: num primeiro momento, Schlegel vê nos clássicos uma espécie de paradigma da criação estética, isto é, admitindo a organicidade histórica, que se definiria por sua capacidade de representação plena, total, contínua; na unidade igualmente totalizante dos discursos representativos – principalmente aqueles da expressão estética –; na possibilidade de objetivar, de direcionar a poesia moderna no sentido de constituir-se como essa unidade totalizante alegada, como forma de representação plena do mundo, dos seres e das coisas²⁰.

Nesse momento, Schlegel defende uma aproximação verdadeira e consciente com os modelos clássicos de criação, admitindo mesmo que a época moderna

²⁰ SCHEEL, Márcio. **O Fragmento Literária como Crítica: a Poiesis em Novalis**, 2005. 162f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: História da Literatura e da Crítica) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, p. 52.

não tem mais que “valor estético provisório” (*idem*, 119), quando, ao invés, “há leis puras para a beleza e para a arte, que devem valer sem exceção” (*ibidem*, 115). Desta maneira, “a falta de traços característicos parece o único traço da poesia moderna, a perplexidade, a marca comum de suas obras, a ausência de lei, o espírito de sua história e o ceticismo, o resultado de sua teoria” (*ib.*, 125). Caracterização crítica tão veemente que se é levado a suspeitar que o sujeito acusado não é apenas a poesia. Na verdade, como afirma passagem de resenha sobre o romance filosófico de Jacobi, *Woldemar*, o efetivo sujeito do ataque de Schlegel é a própria época moderna. (COSTA LIMA, 2005, p. 208-209)²¹

Ao tomar conhecimento do estudo de Schiller, em 1797, e já depois de ter encaminhado seu *Studium* à publicação, Schlegel acabaria revendo suas teses acerca da poesia clássica greco-romana, bem como sua visão a respeito tanto da época quando da própria poesia moderna. As razões dessa mudança de perspectiva não são de todo claras ou precisas, mas é possível pensar que, de algum modo, Schlegel intuía o que há de artificial nos critérios judicativos que orientavam a crítica da poesia clássica, sobretudo o gosto pela objetividade, pela normatividade e pelo caráter legislativo dessa mesma crítica. Assim, ao rever as teses defendidas no *Studium*, Schlegel o faz a partir da percepção de que o pensamento filosófico e estético que se manifestava, na época em que vivia, solicitava uma nova sensibilidade, não só criativa, mas crítica, no sentido de que novos valores ou novos modelos de composição solicitam novos pressupostos teóricos, daí

Independentemente do interesse de verificar-se como este Schlegel se conduzia quanto ao Schiller que lhe fora decisiva, ressalta um problema que desde logo se deve explicar: a renúncia à primazia concedida no “*Studium*” ao critério da objetividade está por certo orientada por uma visão oposta da obra poética. Ora, este critério, desde os poetólogos renascentistas até Winckelman, se apoiara em uma estética normativa, i. e., em uma legislação que oferecia normas positivas para o julgamento, “sem exceção”, das obras. O abandono de tal critério significava para este Schlegel – leitor na época de Kant – a renúncia à pretensão de alcançar uma estética objetiva, sistemática? Aqui então se corrobora e melhor concretiza a

²¹ In: COSTA LIMA, Luiz. **Limites da Voz. Montaigne, Schlegel, Kafka**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. Trata-se de um dos mais importantes estudos deste que pode ser considerado um dos mais importantes e influentes teóricos da literatura no Brasil. Luiz Costa Lima propõe-se, aqui, um estudo acerca das relações entre razão e imaginação desde o início do racionalismo, que principiara com Montaigne, passando pelo seu auge, que fora o pensamento kantiano e chegando à extremada desconfiança que a imaginação do absurdo kafkiano lhe dedicou. Um trabalho abrangente que, sob muitos aspectos, se relaciona diretamente com uma das preocupações teóricas centrais de Costa Lima, a questão da *mimési* e o modo como ela se submete, em determinados momentos da história da literatura, ao ideal de racionalidade que se impõe, sobretudo, como uma forma de controle do imaginário. Assim, o crítico maranhense restituiu à teoria da literatura uma constante tensão de natureza filosófica, rompendo com as limitações da crítica especializadas, indo além de uma visão estruturalista, formalista, semiótica ou afim.

necessidade de falar-se de Schlegel como teórico da literatura. (COSTA LIMA, 2005, p. 210)

Muito mais do que Kant e Schiller, como constatamos até aqui, será com o pensamento de Fichte que Schlegel, e também Novalis, encontrará, por fim, a síntese ideal para a sua concepção de crítica literária. Fichte, com a publicação de sua *Doutrina da Ciência*, de 1794, acabou fornecendo aos românticos alemães aquele que seria o conceito fundamental de seu pensamento crítico-teórico acerca da literatura e da criação poética: trata-se do conceito de reflexão. De forma bastante reducionista, é possível afirmar que o trabalho de Fichte se orientou no sentido de encontrar uma fonte para a reflexão, seu lugar ideal, no qual ela se manifestaria como reflexão acerca de um objeto determinado, ou seja, como forma de conhecimento de algo, de uma idéia ou de uma determinada realidade, e como reflexão da reflexão, isto é, como a reflexão acerca do próprio conhecimento e do modo como esse se dá na consciência reflexiva. Esse lugar ideal da reflexão seria o que Fichte chamou de Eu Absoluto, quer dizer, o eu como autoconsciência pura, universal, fonte originária de todo pensamento, um eu supra-individual, sem dimensão empírica, universal e incondicionado, porque se faz de suas próprias reflexões, de seus próprios pensamentos.

A idéia do Eu como fonte de todo gesto reflexivo atrai profundamente o interesse de Schlegel e irá influenciar, por extensão, o próprio pensamento novalisiano, sobretudo porque, entre os inúmeros textos, trabalhos, anotações, fragmentos e estudos deixados por Novalis, encontra-se os *Fichte-Studien (Estudos de Fichte)*, um longo e rigoroso conjunto de notas cujo propósito é justamente promover uma análise crítica da teoria fichtiana da reflexão e do conhecimento. Assim, os *Friïromantiker* seriam os primeiros a se debruçar com atenção e reverência às idéias desenvolvidas por Fichte em sua *Doutrina da Ciência*. A filosofia, a crítica e a teoria literária, além da própria criação estética dos referidos românticos, afirma a importância do Eu Absoluto na construção do pensamento teórico de Schlegel e Novalis e no modo como estes, buscando a unidade absoluta do eu, e afirmando a incondicionalidade de

toda reflexão, concebem a necessidade de criar uma nova forma de expressão, que fosse capaz de dar vazão à reflexão em sua absoluta instantaneidade: esta forma autoconsciente foi o fragmento literário (não só ele, mas também a alegoria, a ironia e o Witz) – um processo de fragmentação estética que irá atingir, na modernidade, não só a criação literária, mas as próprias noções de sujeito, mundo, realidade, linguagem e conhecimento.

1.2. Uma Crítica aos Pedacos: O Fragmento Literário e a Busca pela Totalidade Perdida

Se há algo de verdadeiramente precursor da modernidade nas obras de Schlegel e Novalis é, sem dúvida, o interesse que ambos partilhavam pelo pensamento, a reflexão, a crítica e a teoria, pelo apagamento sistemático das fronteiras entre os gêneros literários, pela metaliteratura de caráter investigativo, pela desarticulação dos fundamentos clássicos de discursividade – baseados na objetividade, na construção modelar, na regularidade e na harmonia – e pela investigação de novas formas e modelos de expressão que fossem capazes de refletir as profundas contradições que a filosofia, a arte e a poesia sobre as quais se detinham podia conceber. Como já vimos, tanto Novalis quanto Schlegel orientaram seus ideais críticos e poéticos sobre os fundamentos do idealismo filosófico que se desenvolveu graças às idéias de Kant e Fichte. O primeiro, como já demonstramos aqui, escreveu aquela que seria a obra fundamental da Ilustração alemã: *as três críticas – Crítica da Razão Pura, Crítica da Razão Prática e a Crítica da Faculdade do Juízo* – e revolucionou as relações que o indivíduo estabelece com os objetos e os fenômenos da percepção, levando em consideração que nossas idéias se fundamentam, sobretudo, em grandes dicotomias: “mundo sensível e mundo espiritual; sensibilidade e entendimento racional; ciência e moral; natureza e espiritualidade” (SCHEEL, 2005, p. 18). Tais dicotomias representariam, então, a oposição entre

a percepção imediata do real e a essência transcendente, metafísica dos fenômenos que constituem o mundo, os seres e as coisas. Para Kant, o mundo real, sensível, é o grande objeto da ciência: e tudo o que configura o mundo é dado pelo encadeamento entre causa e efeito, o que faz com que o homem fique preso a uma realidade regida por um determinismo inviolável. O homem, que tem suas inclinações, seus desejos, suas paixões, e seus instintos, como qualquer outro animal, não poderia encontrar a liberdade se não pudesse viver, também, uma realidade outra, espiritual, que o libertasse dos imperativos do instinto e do determinismo do mundo. (SCHEEL, 2005, p.18)

Por sua vez, Fichte, discípulo de Kant, buscará desenvolver em seu *Fundamentos da Doutrina da Ciência*, um pensamento que unificasse todas essas dicotomias, resolvendo o problema da separação radical entre natureza e espiritualidade, mundo sensível e mundo das idéias. Assim, ele cria a idéia de um saber absoluto que parte, por sua vez, da noção de Eu Absoluto por ele desenvolvida: para Fichte, era preciso pensar para dentro, pensar-se a si mesmo, conceber um eu transcendente, incondicionado, puro, em cujo centro estaria o princípio mesmo da realidade. Kant e Fichte buscaram, cada um a sua maneira, resolver os problemas do conhecimento e do julgamento das coisas, dos fenômenos e do ser por meio da afirmação da individualidade. Para Kant, a crítica seria a única maneira de apreender as grandes dicotomias do conhecimento de forma plena e resolvê-las a partir da realidade espiritual, por meio da afirmação dos valores morais e das virtudes do indivíduo. Para Fichte, tudo poderia ser concebido a partir do próprio Eu, inclusive a realidade. Nesse sentido, a palavra crítica ganha a conotação de exercício reflexivo cujo ponto de partida é sempre o indivíduo e seu instrumento cognoscitivo, suas idéias, crenças e valores.

Isso quer dizer que, se em Kant “era realçado o acordo entre as propriedades do aparato transcendental e as propriedades dos objetos, graças ao qual a atividade crítica escapava quer do ceticismo, que do dogmatismo”, com a filosofia fichteana, “toda a ação reflexiva se concentra sobre a atividade do eu” (COSTA LIMA, 2005, p. 149). E é na esteira da filosofia de Fichte e seu ideal de “Eu Absoluto” que os primeiros românticos irão conceber uma obra radicalmente nova e original, na qual poesia, crítica e filosofia se unem num mesmo

movimento significativo em busca da compreensão das relações estabelecidas entre o indivíduo, o ser, a arte e até mesmo a própria realidade, como podemos perceber na citação que Luiz Costa Lima faz da *Doutrina da Ciência*:

O eu determina a realidade e, mediante esta, a si mesmo. Ele põe toda a realidade como um *quantum* absoluto. Fora dessa realidade não há nenhuma. Essa realidade está posta no eu. O eu está, portanto, determinado, na medida em que a realidade está determinada. (FICHTE, apud LIMA, 2005, p. 149)

Assim, o que mais chama a atenção na influência que Fichte exerceu sobre Schlegel e Novalis é justamente o fato de estes dois terem admitido sem reservas, e com grande fervor, o idealismo fichteano, sobretudo valendo-se das noções acerca do eu como centro criador e irradiador da reflexão crítica, do eu como o lugar em que se formam os conjuntos de valores que devem ser postos em circulação no espaço da crítica e do pensamento teórico, fazendo com que os conceitos analíticos surjam das relações que o eu estabelece com as obras no interior da consciência, da subjetividade. Mas a adesão de ambos à filosofia e ao pensamento idealista não se dá sem certa problematidade, o que revela que tanto Schlegel quanto Novalis fizeram muito bem o dever de casa que compete a todo pensador, a todo filósofo e, sobretudo, a todo artista: se o novo modelo crítico que propunham fraturava a noção clássica de arte como um conjunto de valores pré-determinados, o artista como o realizador capaz de extrair a beleza desses princípios estabelecidos, e o crítico como o juiz que analisa e pondera a aplicação das “normas” estilísticas, os primeiros românticos intuíram que para engendrar uma crítica e uma obra verdadeiramente novas, capaz de compreender e refletir a arte de seu tempo, a arte moderna, a partir do próprio eu, era necessário fraturar também as formas de expressão, de apresentação do pensamento e da arte.

Para os românticos alemães, toda obra de arte é original no sentido de que existe e se apresenta em função de si mesma, ou seja, não é a imitação ou a reprodução do mundo, do homem ou da natureza, mas a criação ideal de uma outra realidade, isto é, produzida a partir

do gesto reflexivo do próprio eu, de suas inclinações estéticas, de suas idéias, de sua autoconsciência, pois, como afirma Novalis em um de seus fragmentos, “todo indivíduo é o centro de um sistema emanacionista” (2001, p. 95). Vale destacar que emanar traz consigo, mais do que o sentido de “vir de algo”, “partir” ou “ter origem em”, a noção de “espalhar-se em partículas”, o que nos faz pensar que, para Novalis e Schlegel, a individualidade é o centro emanador da obra de arte, mas a forma como esta emanação se dá é dispersiva, particulada, fragmentária. Assim, se os clássicos viam na obra de arte a manifestação de um sistema totalizante, perfeito e acabado em si mesmo, cuja originalidade provinha justamente do respeito às regras e aos modelos formais de composição, na qual o eu, como individualidade, se anulava ou, ao menos, se retirava da obra, para os românticos, “o indivíduo é celebrado enquanto passa para as obras: em sua qualidade de ‘perfeito conhecedor da arte’, ‘o ideal e o conceito do indivíduo aqui se mostram quase fundidos’” (COSTA LIMA, 2005, p. 210).

O mais curioso, neste caso, é pensar que o ideal romântico de obra passa necessariamente pela percepção do homem, do indivíduo, como uma figura fraturada, fragmentada, dispersiva, cujo núcleo mais íntimo não representa mais do que a massa de seus pensamentos, idéias e sentimentos, e no qual a unidade e a totalidade do ser se perderam. Sendo assim, o conceito de obra original, no primeiro romantismo alemão, se dá de forma ainda mais contraditória, já que, ao escolherem o fragmento literário com forma de manifestação do pensamento, o fazem de modo que o fragmento, enquanto modelo de exposição, aponte, principalmente, para o caráter nostálgico de suas reflexões: nostalgia da unidade, da completude, da totalidade de um eu que só existe enquanto idéia ou conceito, mas cuja definição, cuja gênese não pode mais ser resgata em sua plena integridade: “Descrever seres humanos tem sido impossível até agora, porque não se tem consciência do que é um ser humano – Se primeiro se souber o que é um ser humano, então se poderá também descrever indivíduos de modo verdadeiramente genético” (NOVALIS, 2001, p. 99). Essa incerteza

quanto ao que é o ser humano é o que move a criação e a crítica romântica: Novalis e Schlegel farão da individualidade um elemento dessa busca pelo que é próprio do homem no homem. Consciência de si mesmo e autoconsciência de si fundem-se tanto no processo estético quanto crítico-teórico, revelando que “a individualidade é justamente o que há de original e eterno no homem”, sendo que, a função do artista e do crítico é “impulsionar, como vocação suprema, a formação e desenvolvimento da individualidade” (SCHLEGEL, 1997, p.)

Se, como já dissemos, a influência central do pensamento de Schlegel e Novalis foi a obra de Fichte, e este concebeu uma idéia de conhecimento ligado à noção de um Eu Absoluto, no qual se resolveriam as diferenças entre o objeto do conhecimento e o próprio conhecimento, sua forma de exposição do pensamento ainda era por demais teleológica, buscando a criação de um sistema transcendental de reflexão. Desse modo, a adesão ao idealismo fichteano deu-se de forma disjuntiva: Schlegel e Novalis rejeitaram conduzir o idealismo reflexivo ao domínio da estética e da teoria da literatura pelos caminhos dos grandes discursos totalizantes, que herdaram das antigas formas de representação do saber e do pensamento clássico em vigor até fins do século XVIII. Para os românticos alemães, a totalidade do Eu e do mundo, do espírito e das obras, só poderia ser alcançada, por mais paradoxal que isso seja, através de um discurso fragmentado.

O fragmento literário, então, atenderia ao propósito romântico de encontrar uma forma de expressão e apresentação do pensamento que estivesse plenamente de acordo com a visão idealista de que o mundo, o conhecimento e o sujeito se dão ao entendimento de forma fragmentada, partida, estilhaçada, e que caberia ao Eu restituir a experiência humana dos fenômenos, do indivíduo e do real como totalidade. Isso quer dizer que, sob muitos aspectos, foram os românticos alemães os primeiros escritores a propor uma literatura que já trouxesse, em seu bojo, suas próprias preocupações estéticas e os primeiros a elaborar uma forma de expressão autoconsciente, de caráter francamente metaliterário, que foi o fragmento. Na

verdade, graças ao fragmento, o primeiro romantismo alemão problematizou a noção de gênero literário e, pode-se dizer, foi o primeiro momento da literatura européia em que se buscou, conscientemente, formas de expressão que associassem reflexão, crítica e criação poética num mesmo movimento discursivo. Novalis, por exemplo, é o autor de *Heinrich von Ofterdingen*, misto de romance, ensaio teórico acerca da criação artística e reflexão filosófica; dos *Hinos à Noite*, conjunto de poemas em que as formas alternam entre os versos metrificados e passagens em prosa, além dos fragmentos que compõem o livro *Pólen*, publicados pela primeira vez na edição número um da revista *Athenäum*, editada pelos irmãos Schlegel. Em todas essas obras, predominam uma natureza investigativa profunda, uma busca pela individualidade e pelas inquietações anímicas do sujeito como expressão estética original, uma tendência à dispersão dos sentidos e à fragmentação das formas narrativas ou discursivas.

Friedrich Schlegel, por sua vez, é o autor da *Conversa sobre a Poesia*, gênero igualmente híbrido, que mantém a forma da novela e põe em cena um conjunto de personagens que discutem os modelos artísticos e a criação poética a partir do referencial teórico e crítico que construíram graças ao idealismo fichteano. Além da *Conversa*, Schlegel também publicou um conjunto importante de fragmentos que servem como o exemplo mais bem acabado dessa crítica em formação, já que concentram em si a urgência idealista em tomar a obra de arte como uma realidade autônoma, uma produção do espírito criador que só pode ser julgada quando incorporada pelo espírito crítico-reflexivo e, indo mais longe, quando ambos, poeta e crítico, partilham da mesma matéria:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo crítico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte. (SCHLEGEL, 1997, p. 34)²²

²² SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

Neste fragmento, podemos entrever que, além da própria forma, da estrutura atomizada, instantânea, que é a essência da fragmentação literária e crítica dos primeiros românticos, temos a afirmação do ideal estético que orientou o trabalho teórico de Schlegel e de Novalis: a crítica deve partilhar da capacidade criadora, original, desafiadora de seu objeto de reflexão. O fragmento permite entrever a hipótese de que a melhor maneira de compreender o fenômeno estético é partilhando de suas características originais, incluindo aí a própria noção de ruptura formal, de inovação estrutural. Assim, não é casual que Schlegel tenha sido o maior teórico e o principal defensor do fragmento literário como forma original de expressão; nem que boa parte da obra de Novalis tenha encontrado no estilo quase que aforístico sua manifestação mais natural. Tanto Schlegel quanto Novalis pareciam reconhecer que tomar o mundo, o ser, as coisas, a arte e o próprio pensamento como totalidades indivisíveis, que podem ser facilmente reduzidas ao aparelho conceitual da linguagem – filosófica, estética ou literária – é uma ilusão. Desse modo, ao escolherem o fragmento literário como objeto de culto, discussão teórica e forma de expressão, promovem uma ruptura decisiva com um certo tipo de saber herdado do velho humanismo escolástico da Idade Média, substituído pelo racionalismo científico do Iluminismo no que concerne ao pensamento em si mesmo, mas cujas formas discursivas este preservou – seja por meio dos ensaios filosóficos ou dos grandes tratados estéticos do pensamento clássico. A origem dessa forma de criação estaria nas máximas e aforismos de Chamfort, nos pensamentos de Pascal e até mesmo nos *Ensaio*s, de Montaigne, mas, de certo modo, os ultrapassa, pois, como afirmam Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy,

com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver

aí ou no juízo fornecido por suas máximas. Sublinhar esta parte considerável da herança, não tem por finalidade reduzir a originalidade dos Românticos: trata-se, ao contrário, de aquilatar o que eles tiveram a originalidade de querer realizar até o fim – e que constitui justamente o próprio gênero da originalidade, o gênero, falando absolutamente, do sujeito, à medida em que este não possa ou não possa mais ser concebido sob a forma de um *Discurso do método* e cuja reflexão ele ainda não empreendeu verdadeiramente enquanto sujeito. (2004, p. 69)

Em busca de uma liberdade irrestrita de reflexão, de um pensamento incondicionado, pronto a despertar, sempre, novas e mais incisivas dúvidas, outras alheias questões, Schlegel e Novalis compreendem que não basta simplesmente romper com as velhas idéias e os antigos conceitos recebidos da tradição filosófica que os precederam – é preciso, também, encontrar uma forma de expressão que possa pôr em evidência a liberdade criadora que sua urgência reflexiva exige. O fragmento aproxima-se da poesia não só pela forma e pela estrutura mais evidente – a brevidade, a concisão, o recorte metonímico –, mas também pela própria articulação simbólica, imagética, da linguagem de que lança mão para se manifestar: “A poesia é um discurso republicano; um discurso que é sua própria lei e seu próprio fim, onde todas as partes são cidadãos livres e têm direito a voto” (SCHLEGEL, 1997, p. 30). É preciso salientar a riqueza imagética que orienta a construção do fragmento, criando um símile da poesia como expressão da liberdade individual, como criação que fundamenta suas próprias leis, como um sistema partido de representação que encontra sua força na soma das partes, na interação que elas estabelecem umas com as outras. Esse é o projeto mesmo do fragmento literário: buscar a totalidade perdida – ou negada – dos grandes sistemas de pensamento nos interstícios de um discurso cuja unidade estrutural só pode ser vivenciada a partir das quebras, cisões e silêncios que se estabelecem entre o conjunto total dos fragmentos e a escritura fragmentária que o compõem.

O fragmento romântico liga-se, então, à consciência de que a modernidade solicita uma arte que possa ser a expressão de uma nova visão de sujeito, mundo e natureza, ao mesmo tempo em que se apresente como o reflexo de um pensamento individualizado, que se transforma e se ilumina a cada nova idéia, num processo sempre aberto, progressivo e infinito.

Novalis intuiu e demonstrou essa tarefa de forma bastante direta ao afirmar que “só o incompleto pode ser concebido – pode levar-nos mais adiante. O completo é apenas fruído. Se queremos conceber a natureza, então temos de pô-la como incompleta, para assim chegar a um termo alternativo desconhecido. Toda *determinação é relativa*” (2001, p. 154-155). Ao afirmar que “o completo é apenas fruído”, o poeta alemão deixa entrever aquele princípio clássico de que a arte deve atender ao postulado da beleza, da harmonia e da representação bem acabada da natureza, entendida aqui em seus múltiplos significados (como o mundo material, como o espaço natural, com seus elementos característicos, como as qualidades intrínsecas do homem, seu caráter e temperamento e etc.), que levaria o indivíduo à contemplação desinteressada e, conseqüentemente, à satisfação que o prazer esteticamente orientado pode proporcionar. Ao contrário da perspectiva clássica, o ideal de incompletude é importante para a reflexão romântica acerca da criação artística porque acena para a idéia do desconhecido, daquilo que, justamente por estar inacabado, permanece aberto à toda reflexão, sempre indeterminado. Desse modo, a *poiésis* romântica é aquela que se abre ao infinito, que não se conclui em si mesma, que se dá como um projeto em devir. A poesia, assim como sua crítica, a obra, assim como a reflexão, só podem ser vivenciadas como a experiência imediata do pensamento. O fragmento literário, então, assume a forma desse pensamento e dessa criação que se anunciam como um processo livre, incondicionado, autoconsciente, o que quer dizer que “todo fragmento é projeto: o fragmento-projeto não vale como programa ou prospecto, mas como projeção *imediata* daquilo que, no entanto, ele inacaba” (LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 73)

Para uma nova maneira de perceber o objeto estético e o gesto criador, para uma nova crítica, que elabora seus valores a partir da experiência reflexiva, autoconsciente, sempre singular, o fragmento significa uma nova abordagem, igualmente particular, de tomar para si a tarefa do comentário, da análise, do pensamento artístico. O fragmento literário é uma

extensão do gênio contraditório romântico: Schlegel e Novalis deixaram-se influenciar por grandes sistemas de pensamento enquanto elaboravam, eles mesmos, uma obra não-sistemática, que se nega o direito da exposição teleológica e totalizante do objeto artístico e que, ainda que marcada pela filosofia fichteana, já anuncia a crise e a superação do idealismo. Ao rejeitar a sistematização das idéias, a construção de uma *episteme* totalizante, absoluta, fazem da reflexão crítico-teórica um gesto sempre em andamento e tornam o fragmento literário uma forma de exposição que traz em si a afirmação de seu próprio e irremediável inacabamento. O fragmento é sempre um projeto em devir:

Um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir. Um projeto completo teria de ser ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e inteiramente objetivo, um indivíduo indiviso e vivo. Segundo sua origem, inteiramente subjetivo, original, somente possível justamente nesse espírito; segundo seu caráter, inteiramente objetivo, física e moralmente necessário. O sentido para projetos que poderiam ser chamados de fragmentos do futuro é diferente do sentido para projetos do passado somente pela direção, que é progressiva naquele, mas regressiva neste. O essencial é a capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente os objetos, de os complementar e em parte executar em si. Uma vez que transcendental é justamente aquilo que se refere ao vínculo ou à separação do ideal e do real, se poderia dizer que o sentido para fragmentos e projetos é o componente transcendental do espírito histórico. (SCHLEGEL, 1997, p. 50)

O grande paradoxo que a escolha do fragmento como forma de expressão revela diz respeito ao fato de que os românticos, ainda que não concebessem uma representação discursiva absoluta, plena, totalizante, acreditavam, idealmente, num pensamento capaz de reter a totalidade do mundo, do ser e da obra, o que equivale a dizer que desautorizavam as formas clássicas de exposição, mas não a certeza de poder apreender, pelo conhecimento e a partir dele, a natureza absoluta das coisas. Desse modo, o fragmento passa a ser uma forma de reflexão que, por seu caráter aberto, inconcluso, inacabado, busca exprimir o absoluto por meio da disjunção, da ruptura, de uma construção atomizada cuja forma nega a plenitude que o pensamento busca fixar e, ironicamente, reconhece suas próprias limitações:

A necessidade do fragmento ultrapassa uma suposta vocação atomizante do pensar. Toda *Darstellung*, exposição, letra, implica finitude e limitação concretas; mas o que busca expressão é nada menos que o absoluto. Nesse acoplamento impossível, o

infinito atua como linha de fuga que denuncia a imperfeição da forma. (STIRNIMANN, 1994, p. 17)²³

O mais importante, neste momento, é compreender que o caráter original do fragmento literário para Schlegel e Novalis advém da tensão que ele faz circular no interior da escritura e da reflexão estética: de um lado, o pensamento que almeja o absoluto, a totalidade, a completude; e, de outro, uma forma de expressar esse mesmo pensamento que se manifesta, de modo autoconsciente, como o arruinamento dos grandes modelos de representação e dos grandes sistemas de pensamento. O fragmento mina a ordem clássica, que condenara a reflexão crítica aos domínios da estética, aos limites do juízo normativo, do qual a imagem emblemática são os tratados poéticos do século XVII, e propõe a “simultaneidade de dois ou vários pensamentos na consciência – sequências” (NOVALIS, 2001, p. 153). Desse modo, o fragmento literário significou, para Schlegel e Novalis, a afirmação de um gesto reflexionante livre e incondicionado, que se fundamenta na aventura teórica de pensar a arte, a literatura e, sobretudo, a poesia a partir de um novo conceitual analítico que fosse capaz de tomar o objeto estético como uma realidade em constante transformação.

Assim, como já constatará Walter Benjamin, com o primeiro romantismo alemão a figura do *Kunstrichter* (juiz da arte) é substituída pela figura do *Kunstkritiker* (crítico de arte) e, indo mais longe, podemos afirmar que essa substituição não se deu apenas na inovação dos modelos de análise e abordagem hermenêutica da arte, mas também, e fundamentalmente, na revolução radical das formas e das manifestações discursivas. O fragmento é uma maneira de reagir ao caráter legislativo da crítica clássica:

[...] a ação do *Kunstrichter* pressupõe o respaldo de uma legislação que aplica. Pode também suceder, como fora o caso dos poetólogos renascentistas, que o *Kunstrichter* seja simultaneamente o legislador. Ele então legisla sobre o que julga a seguir. A diferença entretanto é bastante clara: o crítico, no sentido próprio do termo, supõe a intervenção teórica e não a mera aplicação de normas preexistentes. O que vale dizer, a intervenção teórica se torna imediatamente motivada quando os valores

²³ In: SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a Poesia**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994

legislados perderam vigência e deixaram de ser eficazes. Podemos pensar que, no caso francês, a preceptística de Boileau deixara de ser vinculante porque a sociedade de corte já não impunha seus padrões de gosto sobre uma produção que, preponderantemente, se dirigia a uma classe, a burguesia, cuja maioria dos membros não a freqüentava. (COSTA LIMA, 2005, p. 203-204)

O gosto clássico perdera sua força porque a aristocracia já não era capaz de impor seus valores artísticos a uma burguesia que não partilhava da cultura, da educação e dos princípios sustentados pela nobreza do *Anciën Regime*. O romantismo da primeira metade do século XIX irá se definir em função do gosto burguês, mas será com os primeiros românticos alemães, ainda nos limites do século que principiava, que os padrões são rompidos e as obras de arte passam a experimentar a liberdade criadora, que logo se tornará um valor em si mesmo, acenando para a idéia de originalidade, tão cara à produção artística e à reflexão teórica que Schlegel e Novalis conceberam. Não é por acaso que, em alguns fragmentos importantes, eles irão teorizar acerca da poesia e da arte moderna em função de um ideal que já aponta para a superação do passado e para a afirmação do novo: uma poesia sem modelos, sem princípios, gerada em consonância com os ritmos e os movimentos do espírito criador. Assim, o fragmento literário não deixa de ser uma forma de expressão rigorosamente poética, cuja feitura pressupõe a força simbólica e o poder de síntese que só a poesia manifesta.

Desse modo, como afirma Novalis, “quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente” (2001, p. 122). Tanto este fragmento de Novalis quanto o de Schlegel, aquele que afirma que a poesia, enquanto objeto crítico, só pode ser criticada por si mesma, em função de si mesma, podem despertar algumas censuras por parte do crítico especializado. Para que isso não ocorra, convém pensar que ambos falam de um ponto de vista bastante específico, bastante singular, afinal, Novalis e Schlegel partilhavam, além do impulso crítico, teórico e filosófico acerca da literatura, o gênio criador, a disposição estética, a dimensão singular do artista, que busca, mais do que representar o mundo, o indivíduo ou a natureza humana, reconstruir e redimensionar o

conjunto das experiências subjetivas a partir das tensões que a individualidade estabelece com a realidade circundante. No caso dos românticos alemães, essa tensão advém, sobretudo, do rompimento dos limites entre crítica e *poiésis* ou, como sugere Luiz Costa Lima, “a crítica não está nem dentro nem fora do puro espaço literário. Faz parte da *poiésis*, sem se confundir com o poético” (2005, p. 215).

A noção de *poiésis*, então, é muito mais do que a própria realização do poético, ou seja, do que sua manifestação por meio de uma forma determinada, no caso o poema, a partir de uma linguagem determinada, no caso, a poética. A *poiésis*, para os românticos alemães, é aquela dimensão do discurso que abrange não só o gesto criador, mas também sua percepção crítico-teórica, ou seja, ela é a própria natureza do discurso reflexionante, daí o fato de sua manifestação romper com as fronteiras estabelecidas entre os gêneros literários, as formas de composição, os julgamentos estéticos e, indo mais longe, as noções clássicas de que cada episteme deve se realizar de acordo com seu paradigma específico, determinado e singular, compartimentando os saberes científicos e diferenciando-os profundamente. Em um dos fragmentos de Schlegel, publicado no número 1, volume 2, da revista *Athenäum*, encontramos a imagem ilustrativa do poeta e, conseqüentemente, da natureza da *poiésis* para os românticos alemães: “O poeta pouco pode aprender com o filósofo, mas este pode aprender muito com aquele. É mesmo de temer que a lamparina do sábio possa extraviar alguém acostumado a caminhar à luz da revelação” (1997, p. 68). Na verdade, o referido fragmento pertence a August Wilhelm Schlegel, o que não chega a ser estranho ou incomum se levarmos em conta, como já apontamos aqui, que, de um lado, a edição dos fragmentos publicados na *Athenäum* se deu de forma livre e assistemática, ou seja, sofrendo intervenções de toda ordem por parte de Schlegel, e, de outro lado, acaba demonstrando o quanto os românticos estavam em consonância no que diz respeito ao pensamento crítico e poético da época. O que interessa,

aqui, é notar que os *Früromantiker* aproximam, com naturalidade, poesia e filosofia, criação e pensamento abstrato, interesse estético e trabalho filosófico, analítica e metafísica.

O fragmento de August Schlegel nos permite entrever a determinação romântica em demonstrar que tanto a crítica quanto a criação literária devem se conceber à luz da força reveladora da poesia, sendo que esta deve, antes de tudo, potencializar a linguagem, amplificar seus sentidos, penetrar os mais diferentes discursos, anulando os limites epistemológicos e as fronteiras impostas aos múltiplos saberes. Poesia e filosofia não se excluem, como queriam os filósofos desde a Antiguidade Clássica, mais especificamente, desde que Platão baniu os poetas de sua república Ideal, acusando-o, justamente, de corromper a verdade científica, de afastar os homens do conhecimento lógico, racional, em nome de uma obra que se dá um função da fantasia, da imaginação, desviando a atenção dos indivíduos das idéias puras e verdadeiras para as imagens irrefletidas dessas mesmas idéias. Para os românticos, ao contrário, é a força incandescente da linguagem poética, sempre desautomatizada, sempre imprevisível, sempre diferente e nova, estranha e alheia a si mesma, que pode conduzir o pensamento e iluminar as idéias com suas insuspeitadas maneiras de se expor e articular:

Distinção entre *poetar* e fazer um poema. O *entendimento* é a somatória dos talentos. A *razão* põe, a fantasia *projeta* – o entendimento executa. Inversamente, onde a fantasia *executa* – e o entendimento *projeta*.

poesia romântica e retórica. (NOVALIS, 2001, p. 141)

Neste fragmento, Novalis distingue muito bem os diferentes modos de articulação do discurso poético entre os românticos da primeira hora: poetar é muito mais do que fazer um poema. A poesia romântica, na verdade, solicita uma profunda capacidade do poeta em empenhar todas as faculdades do conhecimento no processo criador – razão, fantasia e entendimento, são as três dimensões que se articulam na exposição poética. A fantasia, a imaginação estética, executa, ou seja, torna concreta, dá forma a uma idéia que surge por

intermédio da razão, do exercício reflexivo, e que se projeta, se lança em obra a partir do entendimento, isto é, daquela dimensão do pensamento intelectual que envolve o julgamento teórico, o pensamento analítico, buscando a natureza por meio da organização e unificação das diferentes emoções empenhadas no jogo criativo, transformando-as em conceitos e juízos críticos que permitem compreender e expor as múltiplas sensações provocadas pela vivência e pelo contato com o mundo sensível. Dessa forma, a poesia romântica, muito mais do que a mera exposição da subjetividade, solicita o completo envolvimento do poeta com a idéia de *poiésis*, entendida, de acordo com Luiz Costa Lima, como “a prática da produção” (2005, p. 213). Para os românticos de Jena, a expressão da subjetividade não se confunde, ainda, com aquele romantismo mais comezinho, que se manifestaria ao longo da primeira metade do século XIX, e que difundiu e popularizou a noção de poesia como revelação da natureza mais profunda e pessoal do poeta. Para Novalis e Schlegel, “em vez de a obra se definir como transposição para o reino das palavras da idiossincrasia do escritor, ela é a produção de um texto, i. e., de algo que não se justifica por um fim determinado; que, de imediato, não diz para o que veio” (COSTA LIMA, 2005, p. 213).

Mais do que o simples impulso criador ou a livre manifestação da subjetividade de um eu empírico, os românticos solicitam um ideal de criação que, de certa forma, antecipa a noção moderna de arte como construção, como um pôr-se em obra do eu, mas um eu que é pura idealidade, que, como já dissemos, se afasta do eu empírico, autoral. Trata-se de um modelo de arte, de *poiésis*, que se dá como tarefa do pensamento. Como afirma Walter Benjamin

O pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. a relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas. Schlegel diz num trecho do *Lucinde*: “O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim”. Com isso, entende-se também que o pensamento, fora a reflexão sobre si mesmo, poderia encontrar um fim. A reflexão é o tipo de

pensamento mais freqüente nos primeiros românticos; sustentar esta tese implica remeter a seus fragmentos. Imitação, maneira e estilo, três formas que se deixam de bom grado aplicar aos românticos, encontram-se cunhadas no conceito de reflexão. Ora ele é imitação de Fichte (como sobretudo no primeiro Novalis), ora maneira (por exemplo, quando Schlegel dirige a seu público a exigência de “compreender a compreensão”), mas é reflexão em especial o estilo do pensamento, no qual os primeiros românticos pronunciam suas mais profundas concepções, não de maneira arbitrária, mas necessária. (BEJAMIN, 1999, p. 29)

O fragmento literário é a forma por excelência de um ideal de pensamento que está ligado ao conceito de reflexão, que deve ser entendida como a concentração do espírito sobre si mesmo, buscando um modelo de representação de idéias, conceitos, sentimentos e impressões que evitam se precipitar em juízos críticos determinados *a priori*. A reflexão, para Novalis e Schlegel, é um processo de descoberta não apenas do eu e suas múltiplas sensações, mas também uma forma incondicionada de avaliar, criticar e analisar o objeto literário. Sob esta perspectiva, disjunção e ruptura são as marcas essenciais do fragmento literário e da fragmentação do discurso crítico-teórico do primeiro romantismo alemão, assim como da própria maneira como percebem a poesia, isto é, como um processo ativo do pensamento que deve fazer dela objeto de construto do gesto reflexionante. Em um de seus fragmentos, Schlegel evidencia essa nova natureza que caracteriza a *poiésis* romântica ao notar que

Em muitas obras vastas, particularmente as históricas, que são sempre cativantes e bem escritas nos detalhes, sente-se não obstante uma desagradável monotonia no todo. Para evitar isso, colorido, tom e mesmo estilo teriam de variar e ser manifestamente distintos nas diferentes grandes massas do todo; por esse meio a obra não se tornaria apenas mais diversificada, mas também mais sistemática. É evidente que uma tal variação regular não pode ser obra do acaso, que aqui o artista tem de saber bem determinadamente o que quer para o poder fazer; mas também é evidente que é apressado chamar de arte à poesia ou à prosa antes que cheguem a construir completamente suas obras. Não se deve temer que por isso o gênio se torne supérfluo, uma vez que, do conhecimento mais intuitivo e da clara visão do que deve ser produzido, o salto até aquilo que é perfeito e acabado permanecerá sempre infinito. (1997, p. 139-139)

As variações de “colorido, tom e mesmo estilo” entre as partes de uma mesma obra referem-se ao ideal de fragmentariedade e de infinitude buscada por Schlegel como principal elemento da *poiésis* romântica. A tarefa do pensamento, assim como a da própria criação, é prolongar-se ao infinito. Nesse sentido, a fragmentação discursiva constituiria uma espécie de

eterno devir da obra – e esse seria o mais expressivo sinal de sua perfeição. Esse tipo de reflexão, por mais paradoxal que possa parecer, faz um grande sentido no contexto crítico-teórico aberto por Novalis e Schlegel: ambos percebem a criação estética a partir de uma íntima conexão entre arte, pensamento e vida, entendida como manifestação subjetiva do eu. Por isso os fragmentos literários de Novalis e Schlegel constituem-se, a um só tempo, como tarefa do pensamento, reflexão crítica e exercício estético vazado pela subjetividade mais livre e incondicionada do romantismo. Assim, para os românticos alemães, pensamento e *poiésis*, reflexão crítica e criação interpenetram-se na busca, sobretudo, de novas formas de expressão, de novos modelos discursivos, modelos estes que fossem capazes de refletir as inquietações mais fundas de uma intelectualidade múltipla, inquieta e variada, por meio da qual o espírito, nos dizeres de Novalis, “efetua uma eterna autodemonsração” (2001, p. 39).

O fragmento literário seria, então, por seu caráter aberto e inacabado, por sua incontornável inconclusão, a “autodemonsração” constelar de um espírito, ou seja, de uma subjetividade igualmente desarticulada, inconclusa, em permanente construção. Essa inter-relação entre forma fragmentária e subjetividade estilhaçada já marca, como aponta Márcio Suzuki na apresentação a sua tradução dos fragmentos de Schlegel, uma crise do pensamento e da reflexão totalizantes que o ideal de sistematização absoluta do conhecimento, proposto e desenvolvido por Kant em sua *Crítica da Razão Pura*, previa:

É sem dúvida um traço peculiar e surpreendente da filosofia de Friedrich Schlegel que tente se firmar como um “caos de fragmentos” exatamente num momento da história da filosofia em que os maiores esforços estão voltados para a completude e acabamento sistemático da crítica kantiana. Mas seria possível entender essa nota dissonante no conjunto do chamado pós-kantismo sem recorrer às velhas teses sobre sua insuficiência especulativa ou falta de sistematização? Para isso não faltam certamente confiáveis guias de leitura. Em vez de sintoma de um fracasso intelectual, a percepção da fragmentação e do dilaceramento da consciência poderia ser antes considerado como um dos instantes em que o idealismo alemão se dá conta de seus limites, em que passa a investigar seus próprios pressupostos e a corrigir seus desvios: abdicar da pretensão de estabelecer, pelo viés da teoria, um sistema de saber absoluto, minimizando o alcance especulativo da dialética. No caráter assistemático da reflexão schlegeliana já se evidenciariam os principais elementos deflagradores da “crise do idealismo”, cujo desfecho será a filosofia da vida do próprio Schlegel e a filosofia positiva do último Schelling. (1997, p. 11-12)

Além da influência exercida sobre a filosofia alemã de fins do século XVIII e início do XIX, a “crise do idealismo” a qual se refere Suzuki, e que foi postulada a partir do pensamento de Schlegel e de Novalis, estendeu sua problemática também sobre o domínio da literatura, da crítica e da teoria, bem como da própria criação. Assim é que a percepção de um eu fragmentado, de uma consciência que já não se reconhece uma e indivisível fará com que Novalis e Schlegel busquem uma nova forma de expressão que seja capaz de refletir essa consciência estilhaçada e um pensamento que se nega a toda e qualquer sistematicidade, privilegiando sua manifestação mais livre, afirmando-se como um constante devir. O fragmento literário é a manifestação formal dessa rebeldia intelectual que reconhece no pensamento, na reflexão, uma espécie de caos essencial, uma desarticulação anti-sistêmica que se manifesta desde sua origem e que faz com que se dissemine em múltiplas direções, como se estivesse sempre em seus primórdios. Trata-se, então, de uma luta contra toda sistematicidade, que engessaria o pensamento ou o tornaria anti-natural, pois, como afirma Márcio Suzuki, a busca de Schlegel orientou-se no sentido de “despir a filosofia de seu aparato artificial, tecnicista, tentando torná-la tanto quanto possível apta a expor o saber na figura original em que ele mesmo imediatamente se manifesta” (1997, p. 12)

O fragmento literário coloca em jogo uma forma de manifestação do pensamento que rejeita a noção ou o ideal de representação totalizante das idéias em um sistema coerente, lógico e indivisível. Desse modo, a adesão ao fragmentário acena para o conflito aberto pelos românticos em relação ao pensamento e suas manifestações estabelecidas de representação; uma tentativa de romper com a primazia clássica dos modelos de composição consagrados pela imitação da natureza, pela perfeição e pelo rigor coercitivo da forma sobre o pensamento que esta veicula, pelo artifício estético, que simula um equilíbrio e uma harmonia expressiva artificiais quando se considera que o pensamento, assim como a memória, foge ao controle condicionante da razão, já que, muitas vezes, se manifesta de modo descontínuo. Daí o

fragmento apresentar-se como a forma por excelência de um processo reflexivo que acaba por duvidar de sua própria unidade:

Muitas obras apreciadas pelo belo encadeamento têm menos unidade que uma diversificada porção de achados que, animados apenas pelo espírito de um espírito, apontam para uma meta única. Tais achados, no entanto, se vinculam por aquele convívio livre e igual em que, conforme asseveram os sábios, também se encontrarão os cidadãos do Estado perfeito; por aquele espírito social incondicionado que, na presunção dos fidalgos, só se encontra agora naquilo que tão estranha e quase puerilmente se costuma chamar de alta sociedade. Em contrapartida, alguns produtos, de cuja coesão ninguém duvida, não são, como bem sabe o próprio artista, uma obra, mas apenas um ou muitos trechos, massa, disposição. O impulso de unidade é, porém, tão poderoso no homem, que frequentemente, já durante a composição, o próprio criador complementa ao menos aquilo que não pode absolutamente perfazer ou unificar; e frequentemente o faz com grande riqueza de sentido, mas de modo inteiramente antinatural. O pior nesse caso é que tudo aquilo que, para dar uma aparência de totalidade, se agrega às partes sólidas efetivamente existentes geralmente não passa de remendos coloridos. Se estes são bons, ornados para enganar e guarnecidos com inteligência, tanto pior. Então, de início se enganará também o indivíduo privilegiado que tem sentido profundo para o pouco de esmeradamente bom e belo que ainda se encontra, parcimoniosamente aqui e ali, tanto nos escritos quanto nas ações. Ele terá de chegar à justa sensação somente mediante juízo! Por mais rápida que seja a dissecação, o frescor da primeira impressão já passou. (SCHLEGEL, 1997, p. 35-36)

Neste fragmento é possível entrever a própria problemática da forma fragmentária na medida em que Schlegel questiona justamente o ideal de unidade que perpassa determinadas obras e que conduziria sua respectiva apreciação. É como se, de certo modo, o mais jovem dos Schlegel já nos alertasse para o caráter de construto da obra, ou seja, a unidade apreciada não é mais do que aparência a disfarçar a natureza descontínua das reflexões, idéias ou conceitos que a obra expressa. Sendo assim, uma “diversificada porção de achados” – e, aqui, é impossível não pensar em seus próprios fragmentos – têm mais unidade em si mesmos, em suas manifestações ígneas, reveladoras, imediatas, do que todo esforço estético ou filosófico de conceber a obra como um sistema fechado e totalizante de representação. É a ilusão da unidade que compromete a percepção do fragmentário como o reflexo do espírito que se manifesta a partir da afirmação de sua inevitável incompletude, de sua busca infinita pelo conhecimento de si e do mundo.

O conceito decisivo de poesia, entre os românticos alemães, foi desenvolvido por Schlegel e diz respeito à noção de poesia como uma arte progressiva e universal, ou, como ele mesmo define:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. (1997, p. 64)

Este é um dos mais longos fragmentos de Schlegel e nele já podemos perceber, de forma bastante precisa, que o ideal de poesia proposto pelos românticos passa, necessariamente, pelas múltiplas experiências discursivas. O fragmento literário, então, é mais do que um modelo de representação ou de reflexão acerca do fenômeno estético, ele é, também, uma peça literária, um exercício estético; ele partilha, também, do ideal de metadiscursividade crítica, de forma que se reflete a si mesma, de gênero híbrido de composição, que funde o princípio poético criador à sua própria crítica. Abertura do pensamento, ruptura da forma – o fragmento literário concebe-se, ao mesmo tempo, como obra e teoria, como criação e crítica, como forma acabada e promessa futura de conclusão. Como mescla e fusão de poesia, filosofia e crítica, o fragmento se dispersa e dissemina, formando, o que pode parecer à primeira vista, um caos de idéias, conceitos e sentidos, mas que, na verdade, assim como o ideal de poesia progressiva de Schlegel,

Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela [a poesia romântica]; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode ser tornar, como a epopéia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de

dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantes a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. (1997, p. 64-65)

Poesia, aqui, é a própria manifestação do espírito criador. Não se trata de teorizar acerca da arte de escrever em versos ou de produzir um poema, mas sim de pensar a poesia como uma força que se irradia e que deve penetrar os mais diferentes tipos de discurso e, indo mais longe, que deve caracterizar a própria experiência existencial. Nesse sentido, deve-se entender a poesia como a manifestação de uma atitude poética, criadora, original, renovadora não só da arte mas também do próprio indivíduo, de sua maneira de pensar, refletir e compreender a arte e os diferentes modos como ela se envolve, representa e significa o mundo, a realidade e o indivíduo. A diferença é que essa poesia romântica, ao contrário da arte clássica que a precedeu, não se entrega ao ideal de completude ou de acabamento, que determina os gêneros clássicos de composição, pois, de forma autoconsciente, a poesia romântica sabe que

Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica. (SCHLEGEL, 1997, p. 65)

Projeto em devir, arte em devir, teoria e crítica igualmente em devir: essa é a principal característica do ideal poético de Schlegel e de Novalis. Aliás, essa é a principal tensão que se manifesta a partir do ideal poético romântico e de sua própria realização em obra: cada fragmento deve ser tomado como uma peça crítico-criadora em sua mais rigorosa singularidade, ao mesmo tempo em que cada fragmento aponta para um ideal de totalidade que está sempre em progresso. Os românticos usam a fragmentação como uma forma de

romper com os discursos totalizantes ao mesmo tempo em que vislumbram, na soma indefinida de sua massa de fragmentos, uma totalidade perdida, estranha, indefinível, mas que subsiste como uma promessa futura. Assim, na esteira do que afirma Camelia Elias em seu *Towards a History and Poetics of a Performative Genre*²⁴:

Para os alemães, a estética do fragmento forma pragmaticamente a base para a sua formulação de *poiésis*, ou a noção de devir infinito da poesia romântica. Enquanto para os escritores franceses o fragmento torna-se redundante ou supérfluo ou, na melhor das hipóteses, uma manifestação de particularidades gerais ou universais aplicáveis (o aforismo), para os românticos alemães, o fragmento é uma potência universal sempre em busca de sua categorização final. (2004, p. 9-10. Tradução nossa.)²⁵

Desse modo, o fragmento romântico é parte do projeto estético pensado por Schlegel e Novalis de criar um pensamento incondicionado sob todos os aspectos: de um lado, tal pensamento rejeita a noção de sistema ao passo que essa rejeição se afirma, por outro lado, a partir da própria forma fragmentária. As semelhanças entre os aforismos legados pelos moralistas franceses e o fragmento romântico terminam na noção mesma de forma breve, esteticamente pensada e construída, já que não podemos ignorar o fato de que, para os alemães, o fragmento é, antes de tudo, a manifestação de uma nova e insuspeitada *poiésis*, sempre em construção, sempre em devir, sempre inconclusa, que solicita uma forma igualmente inacabada de apresentação. Esta talvez seja uma das dimensões mais originais do pensamento teórico do romantismo alemão: a criação de uma forma de expressão que já traz, em si, a tensão entre antigo e moderno, entre imitação e originalidade, velho e novo, mundo e

²⁴ ELIAS, Camelia. **Towards a History and Poetics of a Performative Genre**. Berna: Peter Lang AG Publishers, 2004. Camelia Elias é doutora em inglês pela Universidade do Sul da Dinamarca; foi visitante, entre 2000 e 2001, do Departamento de Francês da Universidade de Colúmbia e desenvolveu, em 2003, sua pesquisa de pós-doutorado no centro de Estudos Comparativos de Lisboa. Transitando entre a teoria literária, a filosofia e a história da arte, Camelia Elias dedica sua atenção crítica e teórica à literatura contemporânea e, sobretudo, aos estudos interdisciplinares acerca do conceito de fragmento e fragmentação na literatura, na crítica e na teoria literária. Assim, a autora volta sua atenção para uma abordagem do fragmento literário numa perspectiva histórica que abarca desde a herança heraclitiana, passando pelos românticos alemães e pelos principais escritores modernistas, até as manifestações pós-modernas do fragmento.

²⁵ For the Germans, the aesthetic of the fragment forms pragmatically the basis for their formulation of *poiésis*, or the notion of infinite ‘becoming’ of Romantic poetry. While for the French writers the fragment becomes redundant, or superfluous, at best a manifestation of particularities with a general or universal applicability (the aphorism), for the German Romantics, the fragment is a universal potential always chasing its own categorising tail. (Idem, Ibidem.)

sujeito, criação e teoria. Sendo assim, sempre que se pensa a fragmentação discursiva, não só na literatura romântica, mas sobretudo a partir da modernidade estética de fins do XIX e início do século XX, com suas narrativas disjuntivas, desarticuladas, excêntricas, até a pós-modernidade, deve-se ter em mente essa dimensão metadiscursiva aberta pelo romantismo alemão, já que este período, segundo Camélia Elias, “é tão significativa a ponto de ser a principal fonte de influência para todos os discursos teóricos subsequentes sobre o fragmento”, além do fato de que “o que constitui o fragmento romântico é a interação com a teoria” (2004, p. 21)²⁶.

Assim, os românticos alemães concebem o fragmento literário como uma forma complexa de análise e interpretação do fenômeno estético. Tal complexidade está diretamente relacionada ao fato de que os fragmentos literários se situam nos interstícios do discurso, nas fronteiras entre diferentes gêneros discursivos, ou seja, a filosofia das idéias e das formas, a teoria e a crítica literária e a própria criação poética. É a partir dessa zona de sombras indistinta que o fragmento literário dos românticos alemães se singulariza a ponto de elidir sujeito e objeto, isto é, comentário crítico, teoria literária e conformação estética. A singularidade do fragmento advém desse equilíbrio delicado entre: 1 – a filosofia idealista, que defende, entre outras coisas, um pensamento incondicionado, livre, espirituoso e original, que não se submete a qualquer sistematização; 2 – a teoria dos gêneros e das formas literárias, encaradas sob a ótica da inovação e da transgressão, buscando adequar-se a esse novo modelo de pensamento filosófico; 3 – a crítica como interpretação, análise e intervenção criativa sobre a obra de arte literária e, por fim, 4 – a exigência de fazer com que a linguagem filosófica, teórica e crítica encontrem uma forma de apresentação em que a própria *poiésis* possa se manifestar livremente.

²⁶ The Romantic period is significant insofar as it is a major source of influence for all subsequent theoretical discourses on the fragment. What constitutes the romantic fragment is the interaction with theory (Idem, *Ibidem*).

O fragmento literário revela-se, desse modo, como uma forma de exposição de idéias e reflexões que, por seu próprio inacabamento, abre-se para o ideal de crítica e análise com um processo tão inesgotável quanto a própria criação. As obras legadas pelo classicismo tinham, em comum, a crença de que o resgate dos valores da Antiguidade Clássica era mais do que suficiente para garantir a originalidade poética, já que bastava, para tanto, preservar as noções de *mimesis*, isto é, reprodução do mundo e da natureza, bem como dos sentimentos e emoções humanas, e construir uma obra em que equilíbrio e harmonia fossem garantidos pela perfeita integridade entre cada uma de suas partes, pelo ideal de representação totalizante e pela fidelidade aos modelos de criação herdados. Para os românticos, a originalidade advinha, justamente, da fusão dos gêneros, da criação de um referencial teórico que se desenvolvesse em função dessas mesmas fusões e na tentativa de afirmar o ideal de que cada nova época solicita uma nova arte e uma nova floração estilística. Se a época romântica é aquela que afirma a supremacia do indivíduo e a força da subjetividade, que percebe que o eu é uma dimensão do pensamento e que ambos não se integram nunca como uma unidade, o fragmento passa a ser a melhor forma de anunciar a individualidade descentralizada e desarticulada do artista e da obra. Assim, como afirma Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy

A individualidade fragmentária é, antes de mais nada, a multiplicidade inerente ao gênero – os Românticos pelo menos não publicaram um *Fragmento* único –; escrever sob a forma de fragmento é escrever em fragmentos. Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica, e, de uma certa maneira, põe o singular da totalidade. É até certo ponto legítimo aplicar a todos os Fragmentos a fórmula empregada por F. Schlegel para as *Idéias*: cada um deles “indica o centro” (*Idéias*, 155. DF, p.164). Entretanto, nem um nem outro conceito empregado aqui pertencem ao espaço dos Fragmentos propriamente ditos, e é preciso dizer que não se trata com eles exatamente nem de um “indicar” nem de um “centro”. Antes, a totalidade fragmentária, conforme o que deveríamos nos arriscar a nomear a lógica do porco-espinho, não pode ser situada em nenhum ponto: ela está simultaneamente no todo e na parte. Cada fragmento vale por si mesmo em sua individualidade acabada. (2004, p. 74)

Para um eu que se perdeu de toda centralidade, de toda definição racionalizada, de todo princípio ontológico baseado na idéia de uma dimensão profunda ideal, coerente e

universal, que só existe de forma abstrata, metafísica, os românticos concebem uma forma de expressão estética, crítica e reflexiva capaz de assinalar, em sua própria dimensão formal, os sinais, as marcas, os traços dessa diluição profunda do eu e dessa crise do pensamento e da arte que marca o período. A subjetividade característica da dimensão mais profunda do eu só pode ser captada, no interior da criação, da obra, a partir de sua própria desagregação. E o eu só pode se recompor como manifestação estética, como sinal de sua ruína, como a promessa em devir de uma rearticulação com o absoluto, com a totalidade. São as várias tentativas de compreender-se e definir-se no interior da obra que leva o sujeito romântico a partir-se num caos de fragmentos que apontam sempre para a idéia de que

totalidade plural dos fragmentos que não compõem um todo (de um modo, digamos, matemático), mas que replica o todo, o próprio fragmentário, em cada fragmento. Que a totalidade esteja presente como tal em cada parte, e que o todo seja não a soma mas a co-presença das partes enquanto co-presença, finalmente, do todo a si mesmo (já que o todo é também separação e acabamento da parte), tal é a necessidade da essência que se desdobra a partir da individualidade do fragmento: o todo-separado é o indivíduo, e “para cada indivíduo há infinitas definições reais” (*Athenäum*, 82. DF, p.59). Os fragmentos são, para o fragmento, suas definições, e é o que instala a sua totalidade como pluralidade, e o acabamento como inacabamento da infinitude. (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 74-75)

Assim, como já apontamos aqui, com Friedrich Schlegel o primeiro romantismo formulou a teoria de uma “poesia universal progressiva”, que se deixa envolver pelas questões do pensamento, transformando o pensar-se a si mesmo numa reflexão filosófica incessante, reflexão que deve criar suas próprias formas, condizentes com a proposta de infinitude que o gesto reflexionante romântico demanda. Novalis, pensador e poeta de primeira hora, encampou as idéias de Schlegel e, juntamente com ele, encontrou no fragmento literário sua forma de expressão por excelência. Além disso, Novalis e Schlegel recriam, a partir da leitura sistemática das grandes obras fragmentárias da Antigüidade clássica, do aforismo filosófico, das máximas, anedotas e pensamentos dos moralistas franceses, o fragmento textual e ampliam suas potencialidades latentes, fazendo surgir o fragmento literário, uma forma diversa de escritura crítica, um novo modo de desenvolver o pensamento teórico sobre o ato

de criação. O fragmento literário ensaia sua própria filosofia da linguagem e seu próprio conceitual crítico. Assim, como a própria designação sugere, a forma expressiva fundamental do primeiro romantismo alemão tem sua razão de ser na fragmentação, na ruptura com as formas totais de representação discursiva, e, paradoxalmente, é parte de uma busca pelo Absoluto que a filosofia fichteana põe em cena. Paradoxalmente porque o fragmento, não sendo uma totalidade, se quer parte incontestável desta; porque não sendo uma realidade absoluta, é uma forma de manifestação desta.

Como já dissemos, o fragmento literário está diretamente ligado ao conceito de poesia progressiva universal – um gênero que concebe a idéia de totalidade que se encontra por trás da reflexão por meio da evolução constante de suas partes, em progresso infinito, e pela abrangência de suas propostas de pensamento, através da universalidade de temas, idéias e conceitos. Sob muitos aspectos, a obra poética e crítica de Novalis, bem como a obra teórica e analítica de Schlegel, os fragmentos e as novelas ensaísticas, já trazem em si o germe da modernidade, sobretudo quando pensamos que esta se caracteriza, entre outras coisas, por uma forte tensão e uma profunda crise em relação aos modelos artísticos e literários praticados ao longo da alta tradição estética que a precedeu. Além disso, a modernidade propôs a incorporação de seu próprio tempo e época à dimensão atemporal que a arte deveria preservar, reorganizando o imaginário coletivo e rompendo com os modelos clássicos que preservavam o passado como um monumento incontestável, como um padrão de beleza e verdade inconfundível, como se ambos não fossem uma construção humana sujeita as rupturas e descontinuidades que o processo histórico impõe à consciência do indivíduo. A modernidade fez das formas literárias – da poesia e da narrativa antes de tudo – uma realidade tão instável, contraditória e mutável quanto o próprio homem.

Daí encontrarmos na obra de Baudelaire, décadas depois de Schlegel e Novalis, a cadência de novas imagens, novos interesses estéticos, novas maneiras de se relacionar com

as formas de expressão artística e com o pensamento crítico. E na esteira de Baudelaire, encontraremos, no alto modernismo do século XX, a idéia de que a criação não pode prescindir do conceitual teórico e da reflexão crítica, o que levou os artistas de vanguarda, por exemplo, a uma profusão de panfletos e manifestos que, por seu caráter mais do que fragmentário, podem muito bem encontrar sua gênese na fragmentação escritural que os primeiros românticos propuseram e desenvolveram como o projeto criador de uma arte sempre em construção, infinita, que extrai sua força e vitalidade de seu incontornável inacabamento. Assim, como negar que a modernidade também se fundamentará na proposta de uma arte que se consolida como estado de devir constante, uma arte inconclusa, aberta, polifônica, multissonante, que busca a verdade e a experiência nos intervalos do discurso, nos silêncios abruptos, nas quebras e fraturas narrativas, estruturais, rítmicas, naquilo que só pode se comunicar quando coloca em questão os limites da voz?

Por fim, o círculo literário de Jena – Schlegel e Novalis sobremaneira – associou o idealismo filosófico alemão, que afirmava a importância da consciência individual na construção – e não só na apreensão – do objeto com a qual se relaciona, ao trabalho incessante de encontrar formas novas para expressar um conhecimento igualmente novo. Não seria um exagero ou um equívoco afirmar que, para os primeiros românticos alemães, poesia e reflexão, filosofia e pensamento abstrato, eram parte de um mesmo e indistinto processo de reconhecimento: da arte, da criação poética, do mundo e do próprio indivíduo. Schlegel, por exemplo, como nos revela Luiz Costa Lima, em *Limites da Voz*, “não era um dramaturgo, um poeta ou um romancista que por desfastio ou premência financeira também se dedicasse à apreciação da obra alheia. A imagem contrária seria mais próxima da verdade. Até o seu tempo, é o primeiro homem da modernidade que concentra toda sua formação a serviço do alvo de ser um crítico” (COSTA LIMA, 2005, p. 202). Aos primeiros românticos, a criação

poética só alcançaria sua máxima expressão quando fosse capaz de trazer consigo os elementos crítico-teóricos que a definissem e justificassem.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o grupo de Jena e, mais especificamente, Schlegel e Novalis, traziam consigo os sinais da modernidade estética que ganharia seus contornos mais ou menos definidos algumas décadas depois, com Baudelaire e sua aventura poético-conceitual acerca do fenômeno artístico moderno, e com a literatura de vanguarda, principalmente o surrealismo, que produziu um conjunto de obras metadiscursivas cuja característica mais evidente repousa justamente na percepção de que escrever é um gesto que envolve sua própria crítica e que, ao buscar o registro literário das dimensões mais profundas do eu e da existência, encontra uma paisagem onírica em que a memória e o pensamento se apresentam em sua mais absoluta e incontornável dispersão.

2. FRAGMENTO LITERÁRIO, FRAGMENTAÇÃO DISCURSIVA E A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO.

2.1. O Fragmento Literário como *Darstellung* Original: *Poiésis*, Crítica e Exposição

O fragmento literário foi o gênero crítico-poético através do qual Novalis e Schlegel realizaram seu projeto estético de conceber uma forma de expressão que concentrasse poesia, crítica e filosofia num exercício teórico inovador e original. Responsável por redefinir os caminhos do pensamento e da reflexão acerca do fenômeno artístico e da criação literária, o fragmento contribuiu para uma supervalorização do novo, do incondicionado, isto é, daquilo que não é limitado por nenhuma regra, modelo ou norma pré-determinada, manifestando-se como um tipo de discurso no qual predominam as formulações iluminadas e livres, as revelações cintilantes da consciência, a crítica como tarefa do pensamento, no sentido de que nunca está terminada, que solicita, por sua própria relação com as obras e as transformações históricas, literárias e conceituais sofridas por elas, um constante trabalho de reinvenção, de revisão, de recriação de si mesma. Assim, o fragmento avizinha-se da própria noção de poesia romântica da qual ele, entre outras questões, se incumbiu de pensar: “a poesia romântica, dirá Schlegel explicitamente, é uma tarefa progressiva; poderia também haver dito, inexaurível, infinita. Inacabado, o fragmento aponta para o livro que nunca se acabará de compor; que, por isso, sempre se retoma e sempre se difere” (COSTA LIMA, 2005, p. 212).

Se o caráter essencial da obra de arte é não se deixar nunca reduzir a um sentido único, preciso e inequívoco, daí sua abertura ao infinito; se a poesia romântica é aquela que traz consigo sua própria autocrítica, no sentido do idealismo filosófico alemão, que Schlegel e Novalis levaram às últimas conseqüências, do pensamento que se põe à consciência e se pensa a si mesmo; a missão do fragmento, então, é realizar-se como pura *poiésis*, ou seja, como

aquilo que partilha do espírito criador, como aquilo que se dá como meio de reflexão: “o fragmento assume uma feição crítica não porque se ponha *sobre* a poesia, no sentido em que se diz que o juiz se põe sobre os litigantes, mas porque partilha de sua natureza” (COSTA LIMA, 2005, p. 212). Assim, em vez de dizer a poesia, de ser a crítica do poético, de se colocar como pura análise das formas e meios de composição, o fragmento se avizinha da própria poesia, solicita para si os contornos do poético e confunde-se com ele no processo de pensá-lo:

Os românticos não compreendiam, como a *Aufklärung*, a forma como uma regra de beleza da arte e sua observância como uma precondição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. A forma mesma não valia para eles nem como regra nem mesmo como dependente de regras. [...] Toda forma como tal vale como uma modificação particular da autolimitação da reflexão; ela não precisa de outra justificativa, pois não é meio para a exposição de um conteúdo. O empenho romântico quanto à pureza e à universalidade no uso das formas se baseia na convicção de colher a conexão entre elas, enquanto momentos no medium, na dissolução crítica da expressividade e na pluralidade delas (na absolutização da reflexão conectada a elas). (BENJAMIN, 1999, p. 84)

De modo bastante específico, já que nossa proposta não é nos aprofundarmos nos debates filosóficos concernentes ao romantismo alemão, a questão do fragmento enquanto forma discursiva está diretamente ligada ao ideal romântico de que cada Idéia, isto é, cada tipo de pensamento, solicita uma forma de expressão que se ajuste, como meio reflexivo, àquilo que se pensa. Assim, por exemplo, se Novalis e Schlegel entrevêm na poesia romântica um momento de ruptura com o ideal clássico de composição, baseado sobretudo na noção de representação do mundo e da natureza, e a associam ao princípio de reflexão, de pensamento que se desdobra ao infinito, de nova percepção desse mesmo mundo e dessa mesma natureza, é necessário que essa liberdade reflexiva defina-se, também, em função de uma profunda liberdade formal:

A Idéia da arte como uma medium produz, então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, de um formalismo liberal, como diriam os românticos. A teoria primeiro romântica fundamenta a validade das formas independentemente do Ideal das conformações. [...] Quando então Friedrich

Schlegel exige do modo de se pensar sobre os objetos artísticos que ele contenha “a liberdade absoluta unida ao rigor absoluto”, então podemos estender esta exigência à própria obra de arte, com respeito a sua forma. (BENJAMIN, 199, p. 84)

A poesia, para os românticos, deve ser muito mais do que a expressão dos dramas do espírito ou do sentimentalismo fácil do eu empírico, reflexo das idiossincrasias individuais que se manifestariam com a noção de eu-lírico do romantismo normatizado: ela é, ao contrário, um meio de reflexão, uma forma de pensamento que solicita sua própria autocrítica. Obra em devir e definição da obra, a poesia romântica existe em função de seu ideal de progressividade universal, de obra inconclusa, que busca sua própria finitude em função de sua abertura ao infinito, e o fragmento não deixa de ser, portanto, sua continuação ou, melhor dizendo, a realização crítico-reflexiva da obra:

“Pequena obra”, o fragmento o é, portanto, também, sem dúvida, enquanto miniatura ou microcosmo da Obra. Mas o é também pelo fato de, detendo assim de alguma forma a função de obra da obra, ou da operação [*mise en oeuvre*] da obra, operar, em suma, ao mesmo tempo nas fundações da obra [*en sous-oeuvre*] e na cobertura da obra [*en sur-oeuvre*]. O fragmento figura – mas figurar, *bilden* e *gestalten*, é aqui obrar, e apresentar, *darstellen* – o fora do corpo da obra [*hors-d'oeuvre*] essencial à obra, mais essencial à obra do que a própria obra. Ela funciona como a [palavra francesa] *exergue* [exórdio], nos dois sentidos do verbo grego *exergazômai*: inscrevendo-se fora da obra, e completando-a. O fragmento romântico, longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, inscreve a sua pluralidade como exórdio da obra total, infinita. (LACQUE-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 79)

Mais do que obra poética, ou seja, realização formal de um determinado gênero de criação, o lírico, que solicita um certo conjunto de características próprias, singulares e determinantes de sua natureza, como o verso, o ritmo, a sonoridade, a linguagem figurada e simbólica, o conceito de obra de Novalis e Schlegel reside na concepção de obra como produção, como aquilo que se coloca à reflexão com o objetivo de ser conhecido, pensado, produzido, em suma, pelo próprio pensamento. O fragmento literário, então, inaugura um gênero de produção que podemos chamar de metaliterário, no sentido de que põe em obra a explicação da obra, de que sua forma é a forma ativa do pensamento crítico e, ao mesmo tempo, a realização estética dessa mesma crítica. Essa dimensão autocrítica da metaliteratura

aberta pelos românticos alemães é importante principalmente no que diz respeito ao fato de que um dos matizes fundamentais da modernidade literária, desde Baudelaire, na segunda metade do século XIX, até o evento que alguns críticos chamam de pós-modernidade, é sua adesão à autoreflexividade da obra, isto é, sua tendência a pensar-se ativamente, em seus próprios interstícios.

Nesse sentido, o fragmento literário romântico já anuncia outro processo fundador da modernidade literária, o que nós chamamos, aqui, de escritura fragmentária²⁷: a desarticulação dos discursos narrativos baseados nos modelos de composição realista, principalmente do realismo de fins do século XIX, que acreditava nas múltiplas possibilidades da linguagem em representar o real de forma totalizante, ou seja, privilegiando as conexões referenciais entre o mundo objetivo, empírico, e seu correlato ficcional, literário. De certo modo, o fragmento literário romântico já surge como elemento anunciador da crise do pensamento na filosofia idealista alemão. Tanto Kant quanto Fichte, as duas influências decisivas do idealismo de Novalis e Schlegel, conceberam seus discursos filosóficos em vista do ideal de sistematicidade, isto é, por meio de uma forma teleológica e causalista que fosse capaz de representar, na íntegra e totalmente, a teoria e a crítica do conhecimento que vinham produzindo. Novalis e Schlegel tornam instável qualquer possibilidade de conceber um pensamento sistêmico, fechado e completo em si mesmo, já que, para ambos, a tarefa do pensamento não se esgota na definição ou na expressão do mesmo, menos ainda na sua demonstração, mas sim, prolonga-se como atividade infinita, inesgotável e relaciona-se, diretamente, com a problemática da forma ideal de exposição.

Como afirma Schlegel, em um de seus fragmentos

²⁷ É preciso salientar, neste momento, que ao nos referirmos à noção de escritura nós o fazemos a partir de uma dupla visada: de um lado, como realização escrita, estilo, forma, modo de exposição discursiva e, de outro lado, sempre que for necessário, no sentido que a filosofia da desconstrução, de quem Jacques Derrida foi o principal articulador, consagrou, ou seja, como o jogo da diferença ativa e produtiva do pensamento filosófico-literário que se fundamenta, sobretudo, na tentativa de compreender o processo gerador de significações e modo como esse mesmo processo tende sempre à disseminação de sentidos.

Ao invés da exposição, em muitos poemas se encontra por vezes apenas uma inscrição indicando que na verdade se deveria expor isto ou aquilo, mas o artista, tendo sido impedido, pede humildemente perdão. (1997, p. 28)

O conceito de exposição referido por Schlegel é um dos postulados relacionados à problemática dos modos e maneiras de representar o conhecimento proposto por Fichte em sua *Doutrina da Ciência*, que buscava, como já apontamos em outro momento, um mecanismo de expressão do conhecimento que fosse capaz de traduzir, de forma sensível, a reflexão supra-sensível e retê-la, em sua absoluta mobilidade, em sua plena dinâmica, no espaço do discurso. Segundo Rubens Rodrigues Torres Filho, em seu ensaio *A Filha Natural em Berlim* (1987)²⁸, essa preocupação fichteana consumiu três anos de sua vida e muito de suas economias, já que ele se dedicou integralmente à resolução desse problema. De fato, o trabalho filosófico de Fichte já estava concluído: sua preocupação com a forma de exposição não dizia respeito, então, à organização do material pesquisado, de suas notas e conclusões referentes à teoria do conhecimento que vinha desenvolvendo. Portanto, não se trata de um problema de escritura, de redação, de elaboração do discurso filosófico, mas sim de encontrar uma forma de expressar a questão da autoatividade do pensamento proposto por Fichte:

Assentada [a posição de Fichte] na exploração, inaugurada por Kant, dos atos transcendentais constitutivos da objetividade, sua teoria da *Darstellung* do supra-sensível no sensível – que se configura na distinção entre o espírito (*Geist*) e a letra (*Buchstabe*) – não pode ser interpretada metafisicamente, como uma depreciação da Representação, em nome da plenitude da Presença. Pelo contrário, “espírito”, nesse contexto, é sinônimo de “imaginação criadora”, e não significa nenhuma realidade supra-sensível de que a “letra” fosse uma cópia de segunda mão: é a própria produção do sensível, o qual, como seu produto, a designa legitimamente e lhe assegura a única visibilidade de que ela é capaz. É *na* letra, e não além dela, que o espírito tem corpo e realidade. (TORRES FILHO, 1987, p. 112)

Assim, grosseiramente, a busca de Fichte orienta-se no sentido de encontrar a melhor maneira de expor um pensamento que se abre ao infinito, que se dá de forma dinâmica, ativa, que não se deixa reduzir à simples representação, no sentido de expressão

²⁸ TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. **Ensaio de Filosofia Ilustrada**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Págs. 102-123.

rigorosa e formalizante de um conjunto de idéias sistematicamente dispostas. Se o espírito é a própria imaginação criadora, a letra, seu modo de se presentificar, deve encontrar sua forma ideal. Tal forma estaria localizada não inteiramente na própria obra, mas na “faculdade de liberdade da intuição interna” (FICHTE Apud TORRES FILHO, 1987, p. 117) do leitor já que

É ela que permite alcançar a interioridade daquilo que é posto em cena, perceber o jogo de dupla face entre o exterior e o interior e mesmo superar os limites, necessários ou contingentes, da *Darstellung*, para captar a essência da obra. É a ela que Fichte se refere ao falar em “espírito” e é, enfim, por meio dela que o filósofo liga indissociavelmente, com o rigor que lhe é próprio, a especificidade da doutrina-da-ciência com o paradoxo da *Darstellung*, no conhecido texto de 1794: – A doutrina-da-ciência não se comunica pela *letra*, mas unicamente pelo *espírito*, porque “suas idéias fundamentais devem ser produzidas em todo aquele que a estuda pela própria imaginação criadora, como não poderia deixar de ser em uma ciência que vai até os fundamentos últimos do conhecimento humano, uma vez que toda a operação do espírito humano parte da imaginação, e a imaginação só pode ser apreendida pela imaginação” (TORRES FILHO, 1987, p. 117)

Pode-se dizer que até a *Doutrina da Ciência*, de Fichte, não existia, de forma tão contundente, essa problemática da exposição do discurso filosófico. Desde a tradição cartesiana, o modelo discursivo fora de matiz rigorosamente representativo, ou seja, o discurso filosófico dava-se como a representação acabada, fechada e devidamente articulada de uma reflexão que começa com o filósofo e se encerra na obra. A verdade estaria, então, ao longo de toda a manifestação sistemática do discurso e restaria ao leitor a relação mais ou menos tributária com a noção de verdade estabelecida. Os românticos alemães aderiram ao ideal fichteano de reflexão justamente porque perceberam que a verdade é tão ativa quando o pensamento, dinâmica, em constante movimento e imprescindível devir. A diferença é que, rompendo com a exposição teleológica da reflexão, que Fichte acabou por desenvolver com sua obra, eles radicalizam ainda mais o conceito de imaginação criadora e concebem uma forma, pode-se dizer mesmo uma estrutura de pensamento que justamente por ter uma dimensão aberta e inconclusa, acaba por sugerir o ideal de que toda reflexão é infinita – tal é a

proposta do fragmento literário. Desse modo, como podemos perceber no fragmento de Novalis,

A letra é apenas um auxílio da comunicação filosófica, cuja essência própria consiste no suscitamento de uma determinada marcha de pensamento. O falante pensa produz – o ouvinte reflete – reproduz. As palavras são um meio enganoso do pré-pensar – veículo inidôneo de um estímulo determinado, específico. O genuíno mestre é um indicador de caminho. Se o aluno é de fato desejoso da verdade, é preciso apenas um *aceno*, para fazê-lo encontrar aquilo que procura. A exposição da filosofia consiste portanto em puros temas – em proposições iniciais – princípios. Ela é só para amigos auto-ativos da verdade. O desenvolvimento analítico do tema é só para preguiçosos ou inexercitados. – Estes últimos precisam aprender a voar através dele e a manter-se numa direção determinada.

Atenção é uma forma centrante. Com a direção dada começa a relação eficaz entre o dirigido e o objeto da direção. Se mantemos firmes essa direção, chegamos então apoditicamente seguros ao alvo fixado.

Genuíno *filosofar-em-conjunto* é portanto uma expedição em comum em direção a um mundo amado – na qual nos revezamos mutuamente no posto mais avançado, que torna necessária a tensão máxima contra o elemento resistente, no qual voamos. (2004, p. 109-110)

No fragmento acima, Novalis parece sugerir que a letra é apenas um meio de reflexão. O que importa, de fato, é que ela possa expor a “marcha de pensamento” que se encontra em puros temas, proposições, idéias, como ele mesmo denomina, princípios. Os fragmentos, então, seriam a forma por excelência do aceno, do suscitamento da reflexão. Apenas a forma fragmentária pode colocar em jogo o pensamento em sua absoluta imediatez, em sua plena manifestação – instantânea, transitória, progressiva. Notemos que a *Darstellung* romântica já acena para um tipo de construção discursiva que rejeita o ideal tradicional de representação, baseado na lisura da forma, no acabamento teleológico da demonstração, na articulação lógica dos entrecchos, que acabam por sugerir uma completude que, por mais contraditório que possa parecer, o idealismo romântico de Novalis e Schlegel já não pode conceber. Falar e ouvir tem como extensões produzir e reproduzir. O fragmento seria essa fala inacabada, esse pensamento interrompido, perfeito em si mesmo, em sua inevitável imperfeição. Assim, a *Darstellung* romântica constrói-se sobre um conjunto de aporias que se resolvem não só por meio do pensamento idealista, da subjetividade pura, do Eu Absoluto, mas também dessa forma desarticulada que é o fragmento literário, que se apresenta isoladamente, que se dá

como projeto e pensamento futuros, sempre anunciados mas nunca plenamente realizados, que se dá em conjunto, só que de forma constelar, ou seja, cada fragmento é autônomo em relação ao demais fragmentos que compõem o seu espaço circundante.

O romantismo alemão é o que põe em jogo um modelo de obra que se fundamenta na idéia de trabalho infinito da crítica, do pensamento e da teoria. Infinito não num sentido exclusivamente metafísico, mas, numa perspectiva menos essencialista, como uma tarefa interminável, já que o novo é aquilo que se apresenta à reflexão a cada dia, isto é, o novo também é interminável. A obra total é uma quimera, porque só pode ser entrevista como projeta e vislumbrada como fragmento. A transitoriedade do novo exige um pôr-se ativo em obra, um exercício reflexivo intenso e incansável, para que se encontre ou se vislumbre a dimensão criadora da *poiésis*:

O poeta é, para Novalis, antes de tudo, autor de uma ação. Essa ação tem um valor muito particular no universo das suas idéias. Ele a identifica com a ação (*Handlung*) transcendental, tal como ela fora pensada por Fichte, ou seja, como uma *Tathandlung*, “estado-de-ação”, na tradução consagrada de Rubens Rodrigues Torres Filho (Fichte 1980). Para Fichte – assim como para Novalis –, eu e não-eu, mundo material e espiritual, são fruto de uma “posição” ativa, de uma *Tathandlung*, e apenas através de uma *Handlung* esse mundo pode ser exposto. Ora – paradoxalmente – Fichte, levando às últimas conseqüências essa visão *poiética* e dinâmica do Ser, visou, nas várias exposições do seu sistema, à auto-atividade (*Selbsttätigkeit*) e não à mera compreensão conceitual da parte dos seus leitores. Para ele, a imaginação só poderia ser apreendida pela imaginação e essa faculdade era vista como a fonte do funcionamento do espírito humano. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 309-310)²⁹

Outro elemento que leva os românticos a uma ruptura com a filosofia de Fichte é justamente essa defesa do poético como manifestação do pensamento. Mais do que o próprio autor da *Doutrina da Ciência*, foram Novalis e Schlegel os primeiros a perceberem que a arte romântica deveria ser capaz de executar, em si mesma, essa auto-atividade reflexiva, essa obra que se pensa enquanto se realiza em obra, ou, para usar uma expressão cara aos

²⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Hieróglifo, Alegoria e Arabesco: Novalis e a Poesia como Poiesis”. In: **O Local da Diferença**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005.

românticos de Jena, enquanto, de forma ativa, se põe em obra. A *Darstellung* romântica, então, aproxima crítica, teoria e criação, poesia e filosofia:

Haveria, além disso, uma correlação íntima entre o pensamento de um modo geral e o poético. Daí por que Novalis pôde escrever: “Poesia [*Dichkunst*] é decerto apenas – uso arbitrário, ativo, produtivo de nossas órgãos – e talvez o pensar mesmo não seria algo muito diverso e pensar e poetar, portanto, uma coisa só [*einerley*]” (Novalis 1978: II, 759 ss.). A teoria da *autopoiesis* e o paradigma da do poético (no sentido de uma “criação absoluta”) representam, portanto, uma entronização do pôr (*Setzung*) criativo, do *princípio* da poesia, mais do que da poesia em si (enquanto gênero ou forma particular da linguagem). (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 310)

Neste ponto, o que Márcio Seligmann-Silva acaba por ilustrar muito bem é justamente a noção de que a poesia romântica não é a pura externalidade do eu ou da subjetividade como matéria-prima da realização poética. Para Novalis e Schlegel a poesia deve ser entendida como a exposição de seus princípios organizadores, como teoria criadora e realização artística, como reflexo de um pensamento que se articula na busca da compreensão crítica do fenômeno estético. Assim, nada mais natural que o poeta e o filósofo partilhem de uma mesma intenção, que é a concepção de uma obra que não pode extinguir-se ou demonstrar-se em si mesma, porque é apenas parte de uma tarefa crítico-reflexiva que jamais se esgota completamente, pois, como apontam Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy,

a *poesia infinita* do fragmento 116, ou “espírito em devir” da poesia do fragmento 93 (*Lyceum*. DF p. 34), ou a “poesia infinitamente valiosa” (*Lyceum* 87. DF. p. 33), são essencialmente poesia na medida de sua natureza *poiética*. O que é poético é menos a obra do que o que obra, é menos o *organon* do que o que organiza. (LACOEU-LABARTHE e NANCY, 2004, p. 80)

O pensando romântico é o que se prolonga, o que se demora no próprio pensar. Exercício reflexivo muito mais do que postulado, valor ou princípio analítico. Mesmo em seus fragmentos críticos de caráter mais demonstrativo, quando se esforçam por categorizar e melhor situar o objeto de sua crítica num contexto definido, os românticos não conseguem romper com a linha-mestra de pensamento, como o fragmento de Schlegel nos revela:

Deve então a poesia ser pura e simplesmente dividida? Ou permanecer uma e indivisível? Ou alternar entre separação e vínculo? A maioria dos modos de representação do sistema cósmico da poesia ainda é tão grosseira e pueril quanto os antigos modos de representação do sistema astronômico antes de Copérnico. As divisões habituais da poesia são apenas armação sem vida para um horizonte limitado. O que quer que alguém possa fazer ou o que quer que se aceite, a terra em repouso permanece no centro. No próprio universo da poesia, porém, nada está em repouso, tudo vem a ser, se transforma e move harmonicamente; e também os cometas têm leis inalteráveis de movimento. Mas enquanto a trajetória desses astros não puder ser calculada, enquanto o retorno deles não puder ser previsto, o verdadeiro sistema cósmico da poesia ainda não estará descoberto. (SCHLEGEL, 1997, p. 139)

Como já afirmamos acima, a *poiésis* romântica deve ser tomada como produção ativa do pensamento que se desdobra em múltiplas direções, solicitando, a um só tempo, uma visada teórica, que seja capaz de acompanhar o fenômeno poético em sua constante transformação, em seu caminhar resolutivo para o novo, o diferente, o singular; uma realização crítica, que possa intuir, analisar, julgar e revelar as propriedades dessa transformação e os motivos dessa originalidade em vistas do pensamento teórico que eles mesmos concebem; e uma forma de exposição que admita e conjugue, a partir de sua própria manifestação, um trabalho intelectual tão rigoroso e inesgotável. A crítica de Schlegel à puerilidade dos modos de representação do fenômeno poético, até então vigentes, está diretamente associada à idéia de que a representação não passa de uma armação convencional, de um modo de pensar criticamente a obra que ainda está ligado ao ideal de modelo, normatividade, regulamentação, herança do pensamento tipológico do Classicismo do século XVIII. Em alemão, o termo que traduz a idéia de representação é *Vorstellung*, um substantivo feminino formado pela contração do sufixo *vor*, que quer dizer “antes, diante de, perante”, e do verbo *stellen*, cujo significado oscila entre “colocar-se, posicionar-se, fingir, entregar-se”: desse modo, uma tradução possível de *Vorstellung* seria representação, no sentido daquilo que se posiciona diante de algo preexistente, aquilo que diz o que já existe, o evidente, o determinado, mantendo uma relação de absoluta referencialidade com o objeto dado.

Nesse sentido, ao criticar os modos de representação do sistema poético, Schlegel o faz em vista da reflexão romântica acerca da poesia e, mais especificamente, da obra poética,

daquilo que se dá como pura produção. Os modos de representação do classicismo não podem dar conta de dizer plenamente a *poiésis* romântica porque estão atados às imagens, idéias ou conceitos estéticos pré-determinados pelo julgamento clássico, no qual o crítico assume a função de juiz da arte, legislando, aplicando e executando as normas e modelos de composição que estão de acordo com o gosto estabelecido. Se a poesia romântica extrai seu valor primordial da inter-relação entre o poético e o filosófico, da afirmação da subjetividade, no sentido de autoconsciência, no pôr-se em obra ativo da individualidade, experimentada como a liberdade suprema da reflexão, a crítica romântica não pode se limitar aos modelos representativos e tipológicos determinados pelo gosto clássico. Ao contrário, ela deve ir além dos padrões normativos, romper com os modelos de composição e criar sua própria tipologia ou, melhor dizendo, seu próprio referencial teórico, que deve mudar de acordo com as obras, sendo que estas mesmas devem estar sempre no limite de suas formas, prontas a romper com gêneros que as definem.

Um exemplo dessa disjunção romântica com o juízo normativo do classicismo pode ser divisado na dedicação que Novalis e Schlegel deram ao gênero romanesco. O romance ainda estava em formação, constituindo-se como gênero, no momento em que passaram não só a dedicar seus fragmentos críticos à análise e compreensão do *Wilhelm Meister*, de Goethe, como também empenharam seu próprio gênio criador na experimentação formal com as estruturas narrativas, criando seus romances filosóficos, como o *Heinrich Von Ofterdingen*, de Novalis, no qual a imagem simbólica de uma Flor Azul se manifesta nos sonhos do protagonista, que parte em busca desse elemento místico que pode ser a própria poesia, a arte mesma. Assim, contra os modelos estabelecidos de representação, sobretudo os modelos poéticos do classicismo, Schlegel, por exemplo, irá criar uma narrativa como a *Conversa sobre a Poesia*, um gênero discursivo híbrido, que funde enredo romanesco e ensaio crítico numa obra em que predomina o encontro de jovens artistas num diálogo sobre a própria

criação literária, sobre a poesia como manifestação criadora e não como gênero literário, sobre a história das manifestações poéticas desde a Antiguidade até a modernidade.

A *Conversa Sobre a Poesia* põe em cena sete amigos – Amália, Camila, Andrea, Antonio Marcus, Ludovico e Lotário – que se dedicam a discutir a natureza da poesia a partir de um intrincado e diferente jogo de idéias e opiniões. A discussão principia justamente sobre o debate acerca dos limites e das fronteiras que separam os gêneros. Os amigos irão das teorias acerca das épocas da poesia até a afirmação da idéia de que a fantasia e a imaginação empenhadas na realização de obras devem ser tomadas e entendidas como valores em si mesmos, livres de qualquer classificação, de qualquer rótulo, de qualquer denominação, de qualquer taxonomia. Essa obra de Schlegel, estruturada sobre as bases do diálogo, compõe-se como um misto de narrativa, ensaio, tratado filosófico, exercício crítico e diálogo socrático. O objetivo de uma obra dessa espécie é justamente realizar, no plano da criação estética, aquilo que as teorias expostas por meio de seus fragmentos já vinham realizando. Ao romper com o ideal estabelecido de representação, a *Conversa sobre a Poesia* e a sua estrutura híbrida nos faz perceber que

A partir dessas indicações fica claro que a descoberta do fragmento como forma é uma tentativa de solucionar problemas de natureza filosófica, ainda que seja lícito presumir que com ele já se pretende sair do âmago de uma filosofia estritamente técnica – e não é certamente um acaso que o romantismo venha ganhando cada vez mais interesse no estudo das formas literárias. Se, como se viu, é a própria atividade originária do eu que, pelo seu caráter reflexivo, implica fragmentação, determinando a diversidade da poesia, um esforço de combinação dos gêneros poéticos tem então de ocorrer no sentido inverso, numa tentativa de retornar à unidade inicial: a busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e crítica, é o que agora explica as formas mistas e especialmente o romance, que não é de fato um gênero, mas o *meio* onde se combinam os gêneros, o *elemento* para aquilo que Schlegel chama de poesia romântica ou poesia universal progressiva. (SUZUKI, 1997, p. 16-17)

O conceito de obra de arte, no romantismo alemão, passa, dessa forma, pela fusão dos gêneros, pela relação aberta, tensa e progressiva entre criação e crítica, pelas determinações e influências mútuas entre poesia e filosofia, mas ele também se encontra, sobretudo, na

concepção da idéia de *Darstellung*. Ao contrário de seu correlato, *Vorstellung*, não se trata de pensar a *Darstellung* como representação, ainda que alguns a traduzam também com esse sentido. Entre os poetas e pensadores do primeiro romantismo alemão, *Darstellung* pode ser entendida como exposição, como apresentação, ou seja, como manifestação formal de tudo aquilo que se dá no espaço da consciência de modo imediato, reflexivo, inusitado e novo. As idéias de exposição ou apresentação definem melhor a noção romântica de *Darstellung* porque trazem consigo o sentido daquilo que surge diante do olhar, daquilo que se presentifica – na teoria das formas literárias, sobretudo das formas poéticas, exposição seria muito mais do que a ordenação de determinados elementos constitutivos do discurso artístico, mas a sua própria manifestação no espaço do pensamento. Desse modo, *Darstellung* liga-se ao novo, ao original, aquilo que se produz a partir do pensamento e ganha seus contornos nos interstícios do discurso, como uma forma de revelação.

Sob muitos aspectos, é possível afirmar que a *Darstellung* romântica surge da crise dos modelos clássicos de representação bem como da própria idéia de que a arte ou o discurso – de qualquer espécie – possam mesmo se adequar a modelos representativos determinados, circunscrevendo-se no espaço dos juízos e dos julgamentos normativos do gosto, respeitando o ideal de que a fruição e o prazer estéticos advêm do equilíbrio formal, da beleza e da harmonia das partes que compõem a obra e que se dispõem num conjunto uniforme, totalizante e teleológico. De certo modo, e retomando alguns argumentos já discutidos aqui, tal crise se precipitou sobre o pensamento filosófico do idealismo alemão quando Novalis e Schlegel concluíram que auto-atividade do pensamento fichteano precisava de uma forma de exposição que se desse como uma abertura progressiva ao infinito, como puro devir, ao contrário da própria sistematicidade que o discurso da doutrina-da-ciência acabou por engendrar. Foi pelo fato de terem tomado contato com a filosofia de Kant e Fichte, bem como com o ensaio de Schiller sobre a poesia ingênua e a sentimental, que os românticos alemães

acabaram por perceber a necessidade de engendrar um modelo de reflexão que fosse capaz de sugerir sua própria autocrítica. Assim, o ideal de exposição do pensamento e da obra, que abrange os fragmentos literários de Novalis e Schlegel, bem como algumas de suas criações literárias mais importantes, já se coloca como uma dúvida e uma descrença na capacidade dos velhos modelos e métodos de reflexão em atingir a verdade da arte.

Essa constatação é importante principalmente quando consideramos que a modernidade – e a pós-modernidade também – literária irá questionar, de dentro de suas próprias obras, os postulados representacionais que legitimaram a prática do discurso realista de fins do século XIX. Isso quer dizer que a crise moderna da representação encontra sua origem no pensamento romântico, e que mesmo um filósofo como Jean-François Lyotard, ao conceber suas colocações acerca do conhecimento na pós-modernidade e da problemática da representação epistemológica determinada pelas grandes narrativas-mestras, o faz por meio de uma constatação que, sob muitos aspectos, resgata e problematiza ainda mais a natureza do fragmentário na história do pensamento:

Minha investigação sempre teve por objeto apenas um “algo em curso”. Nesse curso, ora prevalece um pólo, ora outro. Pior até: sinto-me perfeitamente centrado na linha de força que emana de um pólo, e aqui estou eu cobiçando os outros com uma impaciência invejosa. Gostaria de me ocupar de todos os campos de atração ao mesmo tempo. Como é impossível, toma forma uma espécie de inibição que qualquer um que tente pensar conhece bem. Sente-se uma impotência para penetrar nas nuvens do pensamento. Ela não é anedótica. Declaramo-nos filósofos ou escritores, devemos nos confessar impostores. Não existe pensar verdadeiro que o sentido de sua indignidade não escolte. A única maneira de sair desse atoleiro, pelo menos em parte, é exhibir o inelutável: pensa-se aqui e agora, em situação, e em uma única situação de pensamento por vez. De modo que o que ameaça o trabalho de pensar (ou de escrever) não é ele permanecer episódico, é ele fingir-se completo. (2000, p. 19)³⁰

O que nos interessa, neste momento, é pensar de que maneira a crise das formas

³⁰ In: LYOTARD, Jean-François. **Peregrinações**. Lei, Forma, Acontecimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. Lyotard é um dos grandes pensadores e epistemólogos da pós-modernidade. Ele foi, sob muitos aspectos, um dos primeiros filósofos da segunda metade do século XIX pôr em questão a noção de verdade teleológica e os modelos de representação totalizantes que caracterizam o que ele denominou de narrativas-mestras, isto é, aqueles modelos de discursos filosóficos, científicos, históricos ou literários que encontram legitimidade em sua própria tradição, no rastro histórico que produziram e na afirmação conceitual que legaram. Lyotard é um dos filósofos e críticos desses modelos narrativos que extraem seu valor do fato de serem marxistas, freudianos, lacanianos, e etc.

românticas de pensamento e de criação, de crítica e análise do fenômeno literário, ao engendrar o fragmento literário como modelo de apresentação de suas verdades estéticas e teóricas, acabaria por evoluir, com a modernidade, para uma profunda crise dos modelos narrativos de representação, ou seja, de que forma o discurso narrativo – sobretudo o romanesco – acabaria, na modernidade, reagindo às estruturas realistas totalizantes e monumentais, criando uma literatura metadiscursiva que, progressivamente, acabaria por minar o conceito de representação mimética da realidade, tão cara ao realismo, engendrando uma escritura fragmentária e autocrítica na qual a afirmação das supostas verdades referenciais começa a ruir, de modo que, num romance como *Nadja*, de André Breton, chegamos a um modelo narrativo que é a pura exposição ou apresentação de um ideal de narrativa em que prevalecem os fluxos e influxos poéticos da memória, da paisagem interior, das dimensões inconscientes do espírito. Procuramos, então, problematizar a questão da fragmentação literária como herança romântica resgatada pela modernidade e pela pós-modernidade, além de se apresentar como a dimensão formal, discursiva, estrutural de uma abissal problemática da representação que se afirma com os autores pós-modernos e que se evidencia, principalmente, a partir da leitura que faremos do romance *Vício*, do escritor português Paulo José Miranda; e de alguns comentários acerca de *A Ópera Flutuante*, de John Barth; *O Livro de Daniel*, de E. L. Doctorow e *W ou a Memória da Infância*, de Georges Perec.

A partir dessa leitura e desses comentários, nossa intenção é deixar claro que o pós-moderno não deve ser entendido apenas dentro da lógica da crise, como um discurso que procura a saída da representação ou o abandono desta, já que isto é o que os movimentos de vanguarda aparentemente se propuseram a fazer. A idéia é demonstrar que, para os teóricos e escritores da pós-modernidade, a fragmentação é uma forma de conceber o que se pode chamar de uma deriva da representação, colocando em jogo a instabilidade dos sentidos e

levando a linguagem ao limite do auto-questionamento, da manifestação de suas próprias arestas e armadilhas estruturais. Desse modo, busca-se situar o fragmentário como um universo teórico para o qual se trata de colocar em questão a representação não para negá-la ou rejeitá-la sumariamente, mas para revelar suas instabilidades e, sobretudo, sua disseminação de sentidos que leva o discurso a um impasse: qual a legitimidade de uma obra que se dá como pura representação, ou seja, simulação, fingimento, construção deliberada, orientada e manipulada de uma imaginação que se esconde nos interstícios da narrativa. Dessa forma, deve-se pensar que a lógica do fragmentário não produz a crise da representação como mero abandono da mesma, rejeição, renúncia ou negação, mas sim de que ela acaba por nos conduzir a uma reflexão sobre a natureza da linguagem e a capacidade desta em dizer o mundo, os seres e as coisas, o que se coloca como um problema filosófico – não de matiz metafísico, mas sim da própria construção e organização do discurso enquanto materialidade que lida com questões delicadas, críticas mesmo, como as da memória, da lembrança e do esquecimento, do real e da ficção, da verdade e da fantasia – e estético, sobretudo.

2.2. Um Breve Passeio Pelos Bosques da Representação: Mimesis e Crise da Referencialidade

Todas as discussões contemporâneas acerca das manifestações artísticas humanas, como a pintura, a escultura, a arquitetura, o cinema e, particularmente, a literatura, sobretudo no que concerne ao discurso ficcional, à arte narrativa, à fundamentação do romance, à criação literária, à poética dos gêneros e das formas, deixam-se atravessar por uma questão central e incontornável, que se impõe aos pensadores, filósofos e críticos literários como uma espécie de pedra de toque que não pode ser ignorada porque se revela o ponto decisivo (ou o centro irradiador) de toda a problemática teórico-cognitiva do fenômeno estético: a possibilidade da linguagem dizer o mundo, descrevê-lo, tomá-lo, tocar o real e apreendê-lo,

revelando sua verdade substancial. Isto quer dizer que o pensamento contemporâneo evidencia, cada vez mais, os limites, o alcance, as rupturas e as discontinuidades que envolvem os processos de criação e a linguagem artística em relação àquele que deveria ser seu objetivo primordial: a representação.

Até a segunda metade do século XIX – com o grande romance realista, cuja extração representacional fundamentava-se nos modelos estéticos da pintura e das artes figurativas – era uma espécie de ponto pacífico, intocável mesmo, a idéia de que a linguagem era capaz de apreender, em todas as suas nuances e matizes, o real imediato em seus múltiplos aspectos. A linguagem, sobretudo a artística, era uma forma de suporte em que o mundo e as coisas, mais do que se revelarem, podiam ser divisados e descritos em sua inegável totalidade, em sua absoluta realidade, de forma translúcida e unívoca. O realismo alimentou a ilusão de que não há um abismo indevassável entre as palavras e as coisas, entre a linguagem e a representação estética do real. Tal crença advinha do próprio ideal latino de *repraesentatio*, ou seja, daquilo que se “põe sob os olhos”, que se impõe diante do olhar, que representa ou retrata algo – um ideal que se constrói, sempre, sob a ordem da imagem, da descrição plena e exaustiva das coisas, dos objetos e de tudo o quanto, podemos pensar, constitui o real. Assim, a arte realista afirmava-se a partir do princípio de que a substancialidade das coisas poderia ser perfeitamente refletida pela substancialidade significativa da linguagem.

Assim, a literatura realista, sobretudo aquela que se desenvolveu no espaço do romance, construiu-se sobre as bases de uma linguagem afirmada como o reflexo direto, preciso e totalizante do mundo e das coisas, dos objetos e dos indivíduos, da cultura e da sociedade, isto é, da realidade extralingüística ou, para dizer de outro modo, da realidade extraliterária ou ficcional que circunda a obra. Desse modo, de acordo com Beatriz Jaguaribe no ensaio *Modernidade cultural e estéticas do realismo*³¹,

³¹ In: JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do Real. Estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Desde o século XIX, quando o realismo surge como uma nova estética, a querela em torno em torno de sua legitimidade enquanto “representação da realidade” desenvolveu-se em campos antagônicos. Em linhas gerais, os que aderem aos ideários estéticos do realismo enfatizam uma conexão vital entre representação e experiência da realidade. Os que se opõem à legitimação privilegiada dos códigos realistas insistem que o “realismo” é uma convenção estilística como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização justamente porque as normas de percepção cotidiana se medem pela naturalização da “visão de mundo” realista do momento. (2007, p. 15)

Por esta perspectiva, podemos afirmar, de forma genérica, de que bastava apenas que o escritor dominasse os cordéis invisíveis da linguagem para criar personagens, situações, acontecimentos e histórias que representassem, o mais fielmente possível, o mundo que o cercava e que lhe chegava através dos sentidos. Neste momento, é necessário afirmar que esta crença tinha sua origem primordial em um grande equívoco histórico-filológico: a tradução latina do conceito grego de *mímesis*³² por *imitātiō* – imitação, cópia, retratação. Qualquer leitura da *Poética* aristotélica, por mais desatenta ou superficial que seja, reconhecerá que, para o filósofo grego, a *mímesis* é um processo muito mais complexo, dinâmico e diferencial do que a simples imitação das coisas, dos objetos ou do real, que o engessamento conceitual latino acabaria por promover.

Por isso Luiz Costa Lima, em *Mímesis: Desafio ao Pensamento*, afirma que a *mímesis* é

vista como fenômeno fundado na semelhança ou que, mesmo levando em conta o vetor “diferença”, o subordina àquele. Assim sucede no monumento paradigmático da *mímesis* clássica, a concepção proposta pela *Poética* aristotélica. Procura-se mostrar que essa dominância ou exclusividade da semelhança funda-se por sua vez em uma concepção *orgânica* da *mímesis*, i. e., na suposição de que ela deva ser homóloga à natureza – embora, em termos aristotélicos, antes homóloga à *natura*

³² Parece necessário esclarecer que a nossa proposta, aqui, não é resgatar ou discutir a problemática da *mímesis* em todas as suas implicações: históricas, teóricas, filosóficas, críticas e estéticas. Este não é nosso objetivo bem como essas implicações todas já se encontram mais do que formuladas, sistematizadas e discutidas em profundidade pela crítica e pela teoria literária contemporâneas. Se passamos por ela é porque, de algum modo, a questão da representação solicita um excuro que traga em seu bojo a problemática da *mímesis*. Para um estudo mais aprofundado do tema, ver, entre outros, as obras de Luiz Costa Lima – *Vida e Mímesis* (1995), *Mímesis: Desafio ao Pensamento* (2000) e *Mímesis e Modernidade* (2003) –, de Erich Auerbach – *Mímesis: a Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (2009) –, de Philippe Lacoue-Labarthe – *A Imitação dos Modernos* (2000) – e de João Guilherme Merquior – *A Astúcia da Mímese* (1997).

naturans, i. e., produtora de formas, que à *natura naturata*, i. e., considerada quanto às formas já produzidas. (2000, p. 24-25)

A *mimesis* aristotélica não se desvincula nunca do ideal de *poiésis*, ou seja, do próprio gesto criador. Ela é sempre diferencial porque solicita não a abolição radical do modelo no qual se espelha ou busca refletir, mas a afirmação da diferença que o gesto criador é capaz de produzir em relação ao objeto sobre o qual se debruça. Dessa forma, ao traduzir o conceito de *mimesis* por *imitatio*, os estetas latinos incorreram no engano de apagar, justamente, a dimensão diferencial da *mimesis* aristotélica – que busca re-criar, poieticamente, seu modelo imediato – em nome da cópia, da imitação, do reflexo descritivamente perfeito e completo do modelo. A questão central, aqui, é notar que a produção literária de matiz clássico – e depois realista – privilegiou a idéia de representação a partir da perspectiva latina de imitação, o que equivale a dizer que colocou em jogo a afirmação de que a criação deve se fundamentar, antes de tudo, na capacidade de emular modelos, formas, idéias e conteúdos que estejam de algum modo relacionados à realidade imediata, à natureza extraliterária. Isso não quer dizer necessariamente que os clássicos e os realistas não tivessem consciência de que a literatura é a reprodução criadora do mundo. O problema reside no fato de que eles o fizeram tendo em vista a realidade subjacente ao texto, manipulando o discurso e oferecendo ao leitor a imagem que, de certo modo, ambos partilhavam do mundo e da sociedade.

E, seguindo a problemática da *mimesis*, é o próprio Luiz Costa Lima quem continua:

[...] Dupont-Roc e Lallot acentuam que *mimeisthai* é precisado pelo participio *apeikazontes*, cujo verbo *apeikazein* tem o sentido de “formar uma imagem”. Tal uso, já atestado em Platão, mantinha “um traço comum aos verbos de imitação entre os dois autores: a ambivalência de base do acusativo de objeto”. Acrescentam então os filólogos: ao passo que a tradução tradicional, ‘imitar’, “seleciona abusivamente a interpretação do acusativo como o do modelo”, a passagem em causa – “imitar’ em imagens uma quantidade de objetos” – mantém-se ambígua “acerca do estatuto dos ‘objetos’” (Dupont-Roc, R. e J. Lallot: 1980, 45). Assim, não se assegura se a *mimeisthai*, o cognato verbal de *mimesis*, implica que a imagem produzida é uma cópia (imitação) ou apenas leva em conta o modelo. (2000, p. 34)

O fato é que, ao pensar a *mímesis* como o ato criador, como algo tão livre e fundamental quanto o pensamento histórico, por exemplo, chegando mesmo a defender o poeta como uma figura emblemática, mais importante que a do próprio historiador – por contar as coisas como elas poderiam ter sido e não como necessariamente o foram –, Aristóteles acabou por transformar a *mímesis* na condição essencial da *poiésis*. O que equivale a dizer: a linguagem artística não imita, simplesmente, ela concebe diferenças fundamentais entre a criação e o modelo a qual esta se refere. A *mímesis* aristotélica é uma dimensão ativa da criação, uma parte essencial da produção de sentidos, um modo reflexivo e transformador do artista, do poeta, do escritor se relacionar com a realidade e os objetos que toma como referência. Nesse contexto, a *mímesis* não pode ser tomada apenas como elemento gerador de semelhanças, mas como uma forma do discurso se orientar em direção àquilo que assinala, justamente, a diferença em relação ao objeto reproduzido.

Toda a pintura Renascentista, por exemplo, irá fundamentar-se no conceito latino de *imitatio*. As grandes obras dos grandes mestres buscaram sempre a exatidão das formas, a precisão dos gestos, a cópia perfeita e severa do modelo representado. Aliás, foi a predominância do pensamento latino ao longo de toda a Renascença que fez com que a idéia de *imitatio* acabasse por se amalgamar profundamente à noção de *repraesentatio*. E o surgimento do romance, séculos depois, acabou por se erigir sobre a mesma noção de representação, na qual a linguagem literária deveria acompanhar os caminhos definidos pela imitação figurativa, absoluta, totalizante e teleológica do mundo, das coisas e da realidade empírica, que as artes plásticas já haviam consagrado. A literatura, então, só era possível no horizonte de uma representação incondicional, que fizesse com que as palavras tomassem o lugar das coisas, de forma ilusória, assim como os traços, as cores e os contornos, na pintura, definiam com precisão as formas e retratavam fielmente os modelos estabelecidos. Nesse sentido, a escritura estava presa à idéia de que a linguagem era perfeitamente capaz de dar

conta de todos os aspetos da realidade, mesmo os mais singulares, porque havia um vínculo inegável entre o mundo representado e as palavras que lhe atribuíam sentido.

A modernidade estética – que alcança sua formulação mais abrangente com Baudelaire – irá pôr sob suspeição a idéia tradicional de representação no discurso ficcional e em outros tipos de discurso, como o filosófico, por exemplo (basta pensarmos no caso de Nietzsche), a capacidade da linguagem em afirmar a plenitude totalizante do mundo, principalmente se se levar em consideração a sistemática fratura da concepção e da percepção de mundo e de senso de real aberta pelas estéticas de vanguarda do início do século XX, isso porque

passada a fase áurea da narração, a idade burguesa (sobretudo nos finais do XIX), quando o realismo sugeria o real na sua simples existência e o sujeito como agente reprodutor, a crença na representação começa a ser posta em debate. Entramos na crise do romance tradicional, passível de ser comparado à cena italiana do teatro burguês e sua técnica de ilusão, onde cabia ao narrador levantar a cortina e ao leitor, participar da ação como se estivesse presente. (VILLAÇA, 1996, p. 59)³³.

Desse modo, não é por acaso que a crise do romance tradicional nasça juntamente com a crise do ideal de representação realista do mundo. Com as estéticas de vanguarda, o mundo, as coisas e o próprio sujeito passam a ser entendidos como realidades cada vez mais descontínuas, estranhas, complexas, fraturadas e irredutíveis à definições ou formas fechadas de pensamento. A partir das reflexões abertas com a modernidade e com as vanguardas, a noção de representatividade absoluta da linguagem passa a ser questionada a partir da idéia de que a linguagem em si mesma, assim como o discurso ficcional, também é uma construção do espírito. Sob muitos aspectos, os escritores do realismo já não tinham isso em mente: trata-se, no entanto, de pensar que o realismo subsumia a obra no contexto geral e mais amplo do espaço social, como um reflexo deste, sem perder de vista o caráter ficcional da escritura. Assim, como aponta Beatriz Jaguaribe,

³³ VILLAÇA, N. **Paradoxos do Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996

as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferecem, dessa forma, uma intensificação desses imaginários, na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo, embora, muitas vezes, o retrato social que resulte disso seja o de cenários desolados. Mas isso não exclui a segunda consideração, ou seja, de que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são representações da realidade e não a realidade. *O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidade.* (2007, p. 16)

Representar é sempre da ordem do dizer. Mas acreditar que este dizer atravessa a superfície das coisas, que as palavras podem substituí-las, que a linguagem é capaz de perfazer todas as contradições, todos os estranhamentos, todas as particularidades do real, é se alienar em relação a uma dimensão fundamental da criação estética e da própria linguagem: o caráter simbólico e polissêmico do sentido. A crise da noção tradicional de representação é uma forma de afirmar que a realidade não pode ser captada, apreendida ou tomada a partir de signos, de palavras, de construções verbais precisas ou translúcidas, porque o signo nunca é diáfano, nunca permite se contemplar em sua mais plena clareza, nunca se deixa entrever em suas armadilhas significativas mais profundas. A modernidade solicita da linguagem algo mais que a sua entrega resignada ao dizer exaustivo das coisas que a representação faz circular no interior da escritura. Ao contrário, é preciso encarar a linguagem como a única maneira de divisar o mundo a partir de sua inegável incomensurabilidade, em sua invariável fragmentação, em seu caráter paradoxal, desafiador e, muitas vezes, espantoso. Só o reconhecimento da dimensão simbólica das palavras, só a percepção de que uma realidade fraturada e inconstante exige uma linguagem igualmente fraturada e volátil pode libertar o discurso estético das imposições e dos artifícios retóricos sobre os quais se construíram os grandes modelos narrativos dos séculos XVIII e XIX. É preciso compreender que a linguagem também é uma construção; que ela não pode atingir a substancialidade das coisas porque o dizer parte, sempre, da inconstância e da ex-centricidade das palavras postas em cena por meio do livre jogo dos sentidos.

Não que já não exista a verdade do mundo e das coisas, a realidade, os objetos, os indivíduos – tudo continua no mesmo lugar, apenas a linguagem aprende a re-conhecer suas limitações, seu caráter de construto humano, seu vínculo inevitável com a consciência, e passa a impor, para si mesma e para o homem, novas formas de manifestação, novas maneiras de perceber a realidade, diferentes modos de penetrar no mistério insondável das coisas. Assim, a crise da representação perpassa a crise da modernidade e a própria crise do pensamento e da reflexão que a filosofia moderna, na esteira de Nietzsche e Heidegger, instaura. A arte e o pensamento modernos buscam uma linguagem de desnaturalização, de desreferencialização, de desligamento em relação ao ideal de expressão plena e absoluta do mundo. Essa linguagem desreferencializada não significa, necessariamente, o rompimento com a ordem da *mimesis*, ou seja, com a relação mimética entre a palavra e seu referencial concreto, mas sim uma ruptura com os padrões latinos de *imitatio*, que contaminaram o conceito de representação e impuseram à linguagem a árdua condição de tomar o lugar das coisas, do mundo, do real.

Representar, então, já não deve ser sinônimo de imitação, cópia, descrição ou retratação imagética, figurativa, das coisas; já não deve se contentar com o simples “pôr diante dos olhos” a imagem fraudada de um mundo absoluto, total, finalista e causal. Ao contrário, deve ser uma forma ativa de re-significação do mundo e de reordenação do real. A representação não deveria se relacionar unicamente com a noção de verdade referencial do mundo e das coisas, do sujeito e da obra, mas sim admitir sua condição de produtora ativa de sentidos, mas, no entanto, acontece que

A “representação” pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 2004, p. 187)

Assim, mais do que atingir a superfície do mundo e das coisas como são e se nos apresentam, a representação deveria afirmar a ficcionalidade do discurso e dar-se como produção incessante de sentidos. A representação deve manifestar-se como *poiésis* ativa e não como imitação passiva de um determinado modelo ou dimensão do real. Ela deve pôr em circulação a alteridade do real, aquilo que escapa à percepção imediata, que não se refere, necessariamente, a qualquer particularidade empírica do mundo, das coisas ou dos homens. A literatura realista, ao se aproximar do discurso histórico, sobretudo após a consolidação da noção de história materialista do marxismo, passou a afirmar a idéia de que mesmo a narrativa de caráter literário – e não só o trabalho do historiador – deveria ser capaz de articular, em seu interior, a superfície da realidade, com suas tensões sociais aparentes, com suas perturbadas relações humanas, articulando, de forma arbitrária, é certo, a totalidade das experiências individuais. Trata-se, então, de considerar que

No campo da estética marxista existe uma importante discussão acerca do realismo que envolve a idéia da arte como reflexo da realidade subjacente ao mundo das aparências. Num debate ocorrido nos anos 1930, o pensador marxista húngaro György Lukács e o dramaturgo alemão, também marxista, Bertolt Brecht defenderam posições bifurcantes acerca da relação arte/realidade. A partir da teoria de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, fenômeno característico do capitalismo no qual a mercadoria aparece para a sociedade como um relação social que exclui seus produtores, tornando-se simplesmente uma relação entre coisas, Lukács desenvolveu uma crítica à consciência reificada (coisificada). Se o capitalismo fragmenta e reifica a vida e a experiência humanas, o pensamento reificado gerado nesse processo é incapaz de perceber a totalidade das relações sociais e econômicas. O papel da arte, em especial da literatura, seria o de reconstruir essa totalidade com as suas contradições, penetrando além de sua aparência superficial. (FACINA, 2004, p. 21-21)³⁴

Deve-se pensar que a literatura não pode se deixar reduzir a um modelo ou a um princípio articulador definido. Foi justamente contra o risco de submeter a criação a valores

³⁴ FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. A citação vem a propósito de demonstrar que há uma relação direta entre o realismo literário de fins do século XIX e os pensamentos científicos e filosóficos da época. Principalmente no que diz respeito às relações da obra literária com o discurso de natureza histórica. Mais um vez, a questão, aqui, nos interessa na medida em que se relaciona especificamente com a noção de discurso referencial e representação. O objetivo é revelar que a estética realista, que se firmou graças ao relevo de alguns de seus maiores representantes, como Honré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Léon Tolstói, Eça de Queirós e, guardada as singularidades estilísticas, Machado de Assis, acabou por se tornar um modelo de representação definido, no qual, muitas vezes, concebe-se a *a priori* a reprodução totalizante das relações sociais.

normativos ou a formas determinadas de expressão que o romantismo alemão concebeu o fragmento literário como *Darstellung*, apresentação ativa, dinâmica, original do pensamento e da criação, e não como *Vorstellung*, representação modelar, regulada por instâncias ou princípios que suplantem o próprio trabalho ficcional. Parece desnecessário afirmar que toda literatura, que todo discurso, traz algum nível de relação com a realidade como dado imediato da percepção: o equívoco está em pensar que a narrativa deve se deixar reduzir à condição de correlato esteticamente orientado do mundo, em se permitir simular uma objetividade, uma transparência e uma neutralidade diante dos fatos relatados que é impossível ou, no mínimo, dissimulada, já que a construção narrativa envolve, em maior ou menor grau, a manipulação do discurso, ou seja, a produção ativa de sentidos.

É o que Antoine Compagnon procurar revelar ao afirmar que “com o nome de *poética*, Aristóteles queria falar da *sèmiosis* e não da *mimésis* literária, da narração e não da descrição: a *Poética* é a arte da construção da ilusão referencial” (2003, p. 105). O que precisa ser discutido é que o próprio Compagnon não compreendeu com clareza a idéia aristotélica de *mimesis*, por isso, talvez, o capítulo *O Mundo*, de seu *O Demônio da Teoria*, seja muito mais um arrazoado de idéias conflitantes – com alguns indesculpáveis equívocos sobre o pensamento platônico e aristotélico – do que uma forma de compreender, profundamente, as relações entre o ideal mimético e a representação mesma. O que faz a *mimesis* senão solicitar do artista a capacidade de re-significar o mundo, de intervir, poieticamente, na realidade que procura abranger através de suas manifestações estéticas? Compagnon não contribui para a compreensão mais clara de conceitos como os de *mimesis*, imitação e representação. Ao contrário, sua argumentação está toda baseada num erro citacional: quando se refere ao Livro X de *A República* de Platão, o teórico francês afirma que o filósofo grego bane o poeta da cidade porque sua arte é uma forma de imitação “distante **dois graus** daquilo que é (grifo nosso)” (2003, p. 103). Na verdade, Platão afirma que a imitação do poeta está afastada em

três graus daquilo que supostamente representa, ou seja, o poeta seria aquele que cria simulacros, de simulacros, de simulacros das idéias puras, isto é, da verdade. Assim, Compagnon prossegue afirmando ainda mais o erro: “Ela (a arte) faz passar a cópia por original e afasta a verdade: por isso Platão quer expulsar da Cidade os poetas que não praticam a *diègesis* simples” (2003, p. 103).

Para Platão, não se tratava de fazer passar a cópia por original, já que as coisas mesmas já eram cópias imperfeitas das idéias puras ou arquetípicas. Se o filósofo afirmasse que o poeta está afastado em dois graus daquilo que imita, ele teria de reconhecer no poeta a figura do demiurgo, do grande criador, e é justamente isso que não lhe interessava: o poeta, como criador, estaria tão próximo da verdade que alcançaria o mesmo *status* que o do filósofo. E foi isto que o sistema de pensamento platônico condenou com o alegórico banimento do poeta de sua *República* ideal. Compagnon acerta ao afirmar que a arte deve criar a ilusão referencial, pois sugere a impossibilidade de uma imitação fiel e completa do mundo, mas fundamenta sua discussão num erro de leitura e interpretação. A ilusão referencial só pode existir quando o pacto ficcional desvela o mundo no que ele tem de diferente, estranho ou aberrante, e não na suposta ordem racional, empírica e mecânica que se procura extrair da realidade. A ilusão referencial é sempre da ordem da concepção de múltiplas perspectivas que engendram múltiplos sentidos ou, como quer Lubomir Dolezel no ensaio *Mimesis Y Mundo Posibles*,

Minha busca por uma semântica não-mimética da ficcionalidade tem sido guiada pela observação de que as dificuldades da teoria mimética surgem de vincular as ficções exclusivamente ao mundo real. Toda ficção, incluindo as mais fantásticas, é interpretada como o que se refere a um “universo de discurso”, e só um, o mundo real. A função mimética é uma fórmula para integrar as ficções no mundo real. A semântica mimética se enquadra em um modelo de mundo único. Uma alternativa radical a *mimesis* seria uma semântica da ficção definida em quadro de mundos múltiplos. A semântica mimética será substituída pela *semântica da ficcionalidade dos mundos possíveis*. (1997, p. 77. Tradução nossa)³⁵

³⁵ DOLEZEL, Lubomir. “Mimesis y Mundo Posibles”. In: **Teorias de la Ficción Literaria**. (Org. Intr. E Bibl.) Domínguez, Antonio Garrido. Madri: Arco/Libros, 1997. P. 69-94. Conforme: Mi búsqueda de una semántica no-mimética de la ficcionalidad há sido guiada por la observación de que las dificultades de la teoría mimética

A deriva da representação, nas artes e principalmente na literatura contemporânea, advém da ruptura com a crença na possibilidade de articular estética, lingüística e estilisticamente o mundo, o universo de seres, coisas e objetos que nos cercam, transportando-os para o interior da obra, ou seja, essa deriva se dá com a fratura do ideal de representação realista, de natureza mimética e profundamente referencial, e se coloca como a problemática de conceber o mundo como reflexo da *poiésis* ficcional, sendo que, com a pós-modernidade, este ideal de ficcionalidade se impõe como a concepção de um mundo que se reconhece, antes de tudo, como textualidade. É preciso compreender que a linguagem artística, literária, promove um desenraizamento entre as palavras e as coisas, afirmando sua condição simbólica, seu poder de re-significação, que se dá por meio da *poiésis* criadora. Ao conceber o jogo da fragmentação discursiva, as narrativas modernas e pós-modernas acabam, cada uma a seu modo, por estabelecer como princípio estrutural da narrativa a sua desarticulação interna e a sua disjunção em relação ao real empírico, revelando o quanto o mundo real é acidentado, incerto e igualmente fragmentado. Ao conceber o mundo a partir de uma infinidade de perspectivas possíveis, essas narrativas engendram a disseminação de sentidos, a abertura reflexiva, a liberdade de revelarem as tábuas constitutivas de seu próprio solo, produzindo um discurso metaliterário que não procura elidir suas manipulações, desconversas, imposturas e limitações. Por isso, em *Alegorias da Leitura*, Paul de Man explicita que

a literatura, assim como a crítica – a diferença entre elas é ilusória – está condenada a (ou tem o privilégio de) ser para sempre a mais rigorosa e, conseqüentemente, a menos confiável de todas as formas da linguagem em termos da qual o homem se nomeia e transforma. (1996, p. 35)

surgen de vincular las ficciones exclusivamente al mundo real. Toda ficción, incluyendo las más fantásticas, es interpretada en tanto que se refiere a un “universo de discurso” y sólo uno, el mundo real. La función mimética es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real. La semántica mimética se enmarca en un modelo de mundo único. Una alternativa radical a la mimesis sería una semántica de la ficción definida en un marco de mundos múltiples. La semántica mimética será reemplazada por la *semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles* (p. 77).

A relação entre o mundo empírico, as coisas e a linguagem é altamente polissêmica, promovendo sempre uma disseminação de sentidos que não pode ser controlada a partir da ilusão da referencialidade pura, que evidenciaria, por sua vez, a capacidade do homem em manter sob controle o real, o que não passa de outra ilusão. Sendo assim, pensar a natureza da representação deve ser, antes de tudo, uma forma de não nos enganarmos, assim como fizeram os escritores, poetas e artistas que estiveram a frente dos grandes movimentos de vanguarda do início do século XX e que repensaram os alcances e as possibilidades da linguagem em refletir o mundo ou em reproduzi-lo em sua totalidade. Antes, com a literatura de vanguarda, a linguagem literária é desnaturalizada ao limite, criando novas maneiras de apresentar o homem e o mundo, produzindo narrativas como *Nadja*, de André Breton, por exemplo, que é um mergulho vertiginoso na interioridade mais profunda do indivíduo em busca da percepção não só de seu lugar no mundo, mas também em si mesmo e na própria linguagem. Trata-se, nesse sentido, de uma busca ativa por novos modelos discursivos, pela realização de um tipo de narrativa calcada principalmente na absoluta liberdade do gênero:

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético”. Quanto ao mundo real com que mantém relações mais estreitas que qualquer outra forma de arte, permite-se-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo; pode até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusivamente pela evocação que faz dela no seio de seu mundo fictício. Se fizer questão, é livre para se sentir responsável por seu julgamento ou sua descrição, mas nada o obriga a isso: nem a literatura nem a vida pedem-lhe contas da forma como explora seus bens. (ROBERT, 2007, p. 13-14)³⁶

³⁶ ROBERT, Marthe. **Romance das Origens, Origens do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Intérprete de Kafka, na França, e tradutora de importantes autores alemães, Marthe Robert, nesse que é um de seus estudos interpretativos mais importantes, estabelece uma profunda relação entre o gênero romanesco e a própria vida, levando às últimas conseqüências a análise psicanalítica do gênero e mapeando seu surgimento desde o século XVII-XVIII, como *Don Quixote* e *Robson Crusoe*, até suas manifestações mais revolucionárias entre os românticos e os realistas do século XIX, Robert mapeia o desenvolvimento de uma forma narrativa que, por sua própria e relativa juventude, ainda não encontrou sua forma ou sua tradição mais bem definida.

Marthe Robert é precisa ao identificar no romance aquela que talvez seja sua essência mais certa e menos questionável: a incrível capacidade de se auto-renovar, de se dar como uma das formas poéticas mais ativas. As infinitas possibilidades de combinação e a incessante transformação de suas estruturas e formas de manifestação tornam o romance um gênero em permanente estado de acabamento. Não é por acaso que os românticos alemães elegeram o romance como uma de suas formas de expressão preferidas, assim como não é casual que tenham se dedicado não só a escritura dos romances, mas a sua crítica e, também à teorização do gênero, como percebemos em alguns dos fragmentos de Novalis e Schlegel que versam justamente sobre o *Wilhelm Meister*, de Goethe. O romance realista, ao preconizar a exigência de uma forma representativa definida do mundo e da sociedade, foi duramente questionado pelos movimentos de vanguarda que, de certo modo, viam nos postulados estéticos do realismo uma perigosa armadilha literária: reduzir o gênero a um veículo crítico-social de natureza panfletária, limitando o alcance das reflexões e as intermináveis possibilidades de sentidos que a narrativa arrasta consigo em nome de orientações políticas ou ideológicas determinadas:

Em seu debate com Lukács, que na defesa do realismo criticava duramente a arte de vanguarda, Brecht argumenta que a teoria do realismo era formalista, na medida em que associava a sua escrita a apenas uma forma específica de romance. Para o dramaturgo, o realismo não era uma questão de forma, pois os aspectos formais da escrita teriam de se moldar às necessidades de “apreender a funda a causalidade social”. Assim, Lukács, ao tomar o romance do século XIX como parâmetro definidor do realismo, estaria defendendo como modelo de escrita uma forma inadequada para expressar o momento histórico vivido pelos artistas e pelo público no século XX. Por isso, Brecht propõe uma ampliação do conceito de realismo, pois as transformações históricas exigem mudanças nas maneiras de a arte representá-las. Portanto, as formas literárias são produtos históricos que buscam expressar realidades também históricas, e não elementos universais e atemporais. Assim como para Lukács, também, para Brecht a tarefa da literatura era a de denunciar e expor as contradições da sociedade capitalista. Porém, para o dramaturgo, a maneira de fazê-lo não deveria estar atrelada a uma opção formal predeterminada. (FACINA, 2004, p. 22)

Sob muitos aspectos, o surrealismo de Breton desenvolveu-se na esteira de uma adesão ideológica aos ideais e princípios do socialismo marxista, mas a forma de expressão

essa adesão não se deu a partir dos modelos realistas de representação, ao contrário, em *Nadja* a ideologia revolucionária e libertadora do socialismo funde-se à percepção profunda da individualidade, da subjetividade, do reconhecimento de que a vida apresenta-se como uma tensão aberta e declarada entre as pulsões inconscientes, influência decisiva da psicanálise, e as imposições, limitações, injustiças e conflitos que marcam as relações sociais. Assim, *Nadja* pode ser entendido como o romance da revolução poética, ativa e inconsciente do homem em direção a uma arte vital e uma vida estética. Breton faz da linguagem o lugar do homem ao criar uma personagem que habita o espaço do mito, dada a sua natureza poética, e que busca transcender o mundo e a realidade por meio da memória, do sonho, da expressão de seus desejos inconscientes, de seus medos, de suas incertezas mais humanas. Assim, a ruptura com a natureza formal do discurso é evidente e inquestionável. Isso permite entrever que, no espaço da narrativa, um eu contraditório manifesta-se em sua plena interioridade, contrastando com uma realidade não menos contraditória, estranha e equívoca. Como veremos no próximo capítulo, a escritura fragmentária de Breton rompe com o modelo narrativo realista, mas ainda acredita no poder redentor da linguagem, na palavra como uma manifestação mítica, salvaguarda possível do humano.

Na literatura de extração pós-moderna, essa ruptura com o modelo realista de representação também acontece, mas a crença modernista na linguagem e sua força transformadora, revolucionária, também perece. A literatura pós-moderna, em romances como *Vício*, de Paulo José Miranda, *A Ópera Flutuante*, de John Barth e *W ou a memória da infância*, de Georges Perec, problematiza ainda mais a questão das formas e modelos realistas de representação porque levam às últimas conseqüências as dúvidas e impasses sobre o alcance da linguagem, sobre suas manipulações, sobre o modo como ela constrói a realidade de acordo com processos próprios, singulares, tornando cada vez mais difícil precisar o que seria a verdade referencial, extralingüística, do mundo, do homem e do real.

Assim, nos romances modernistas, a fragmentação discursiva começa de dentro para fora, ou seja, da própria palavra, da morfologia, da sintaxe, da construção frásica, em última análise, da própria manifestação das forças psíquicas, inconscientes, que determinam a grandeza do homem e a verdade da narrativa. Nos romances pós-modernos, não há experimentações radicais em nível lingüístico. A linguagem literária e o discurso permanecem intactos, flertando inclusive com a correção estilística da linguagem realista: direta, objetiva, clara, já que seu intuito é afirmar a ideologia de que a referencialidade do mundo pode ser refletida de forma translúcida pela própria linguagem, pelas palavras, pelo ritmo ordenado da frase. As narrativas pós-modernas fragmentam-se a partir da própria estrutura do discurso romanescos: as colagens, as superposições de vozes narrativas, os vazios e os silêncios que os espaços em branco sugerem, as relações intertextuais e paródicas trazidas para o centro da narrativa, as elipses e desarticulações que predominam no espaço estrutural do discurso, têm como principal função empreender uma rasura no significado mesmo concebido pela obra. O caráter metaliterário das narrativas já citadas aqui evidencia que a problemática entre a obra e o mundo, o processo de significação e a realidade é muito mais profunda do que o modelo realista permite supor. Os romances pós-modernos fragmentam-se como reação à idéia de verdade, seja ela referencial, política, estética, cultural ou histórica, que as grandes ideologias e as grandes narrativas do passado conceberam de forma totalizante, causalista e teleológica. A problemática da representação e da referência na literatura pós-moderna passa necessariamente pela idéia de Fredric Jameson, em *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, segundo a qual já

não se trata exatamente de “ter” uma ideologia; na verdade, todo “sistema” de pensamento (não importa o quanto seja científico) é suscetível de uma *representação* (De Man teria dito, em uma de suas mais atiladas mudanças terminológicas, “tematização”), de tal forma que ela possa ser apreendida como uma “visão de mundo” ideológica: é bem conhecido, por exemplo, que os mais completos existencialismos ou niilismos – que afirmam a falta de sentido da vida ou do mundo e a falta de sentido das questões do “significado” – também acabam

projetando sua própria visão significativa do mundo como um lugar sem significado. (2007, p. 255)³⁷

Para Fredric Jameson, um dos grandes pensadores marxistas norte-americano, é natural que seu esforço teórico em mapear as tendências culturais, políticas, artísticas, estéticas e sociais da pós-modernidade configure-se como uma crítica ideológica a uma característica que, de modo geral, outros intelectuais³⁸ marxistas entrevêm no momento pós-moderno: o esvaziamento, ou o suposto esvaziamento, ideológico, político e histórico dos discursos da pós-modernidade. Para Jameson, a contemporaneidade sofre com as teorias pós-modernas, pois, de forma geral, estas estariam empenhadas em afirmar a perda da referencialidade, o descentramento da idéia de realidade, a rejeição aos modelos de pensamento teleológicos, causalistas e totalizantes, sem, entretanto, conceber uma arte que, como aquela do alto modernismo, estivesse interessada em pensar os destinos históricos, políticos e sociais do homem. Assim, para Jameson,

o *slogan* “representação” designa agora algo muito mais organizado e semiótico do que as antigas concepções de hábito ou mesmo os estereótipos de Flaubert (que ainda são a despeito de sua precisão novelística, características gerais da consciência burguesa). “Representação” é, a um só tempo, uma concepção vagamente burguesa

³⁷ JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2007. Vale notar que Jameson, como um dos últimos grandes críticos de extração marxista da segunda metade do século XX, fará uma crítica devastadora ao que os teóricos contemporâneos denominam de pós-modernismo. Jameson identifica o pós-moderno a uma manifestação da cultura contemporânea ideologicamente vazia, orientada pela afirmação do consumo frenético, da glorificação irresponsável da mercadoria, derivado diretamente do último estágio do capitalismo, que ele chama de tardio e que alguns autores denominam de global ou transnacional, capaz de criar, ele mesmo, representações fragmentadas do mundo, da mercadoria, da política, da sociedade, da cultura e de si mesmo, promovendo uma reificação profunda da vida contemporânea e um embotamento absoluto da consciência crítica. Fredric Jameson toma o fenômeno pós-moderno a partir de uma visada política e cultural. Nosso objetivo, aqui, é entender de que forma a fragmentação discursiva romântica acabará por engendra, sob muitos aspectos, a escritura fragmentária pós-moderna. Indo além, nossa preocupação é entender de que modo a escritura fragmentária pós-moderna e a conseqüente deriva da representação que ela promove, abrindo-se à disseminação de sentidos, ao caráter polissêmico da linguagem e à indecidibilidade significativa que ela traz consigo, surge como resultado de um esforço estético de desarticular os modelos tradicionais de representação, criando uma forma narrativa ativa, flexível, instável, na qual a verdade se transforma em algo móvel e cambiante, como as próprias certezas – científicas, ideológicas, políticas ou artísticas – contemporâneas.

³⁸ Podemos citar, aqui, Terry Eagleton, por exemplo, e uma de suas obras mais representativas: *As Ilusões do Pós-Modernismo*. De forma bastante pontual, Eagleton também estabelece sua crítica ao pós-moderno a partir de valores ideológicos que contrapõem os discursos da alta tradição crítica, teórica e filosófica do século XX, como o marxismo e o materialismo histórico-dialético que se consolidaram como formas de explicação da dinâmica social a partir desse período, afirmada relativização e negação desses mesmos discursos pela cultura pós-moderna.

da realidade de um sistema de signos específico (no caso, um filme de Hollywood), que agora tem que ser desfamiliarizado não pela intervenção da grande arte ou da arte autêntica, mas por *outra* arte, através de uma prática de signos radicalmente diferente. (JAMESON, 2007, p. 143)

Jameson percebe nas formas de representação da pós-modernidade apenas um modo de reificação da lógica capitalista em seu estágio multinacional – ou globalizante –, surgida como uma evolução do capitalismo de mercado e do imperialismo, que se desenvolveram ao longo do século XIX e se consolidaram ao longo do século XX. De acordo com as idéias do teórico norte-americano, as novas formas de circulação do capital determinam a lógica cultural da pós-modernidade, criando um espectro social diluído, em choque diante da ausência de valores, certezas ou perspectivas mais ou menos definíveis, modelado a partir dos discursos imperativos da propaganda, da mídia, da própria ideologia consumista, que solicita, constantemente, mudanças radicais da identidade individual e da representação do homem, da experiência estética, da sociedade e do real:

Tal processo não é meramente uma questão de elaborar novos pensamentos, mas sim algo bastante diferente e mais tangível, a produção de *representações*; e, com efeito, a prioridade da análise literária e cultural sobre a investigação filosófica e ideológica a esse respeito está precisamente na concretude e no detalhamento completo que cada representação nos dá de seu próprio fracasso. O que é importante é o fracasso da imaginação, e não suas realizações, uma vez que todas as representações fracassam, e é sempre impossível imaginar. Isso equivale a dizer que, em termos de posições políticas e ideológicas, todas as posições políticas radicais do passado são equivocadas e isso precisamente porque fracassaram. (2007, p. 222)

Desse modo, Jameson compreende os discursos da pós-modernidade como instâncias alienadas em relação à história, à sociedade e à cultura contemporânea; incapazes de se configurarem como modelos de resistência ao *status quo* determinado pela nova lógica capitalista, que apaga fronteiras, subjuga sistemas políticos e econômicos, impõe a reorganização de uma série de culturas subdesenvolvidas que não podem resistir à influência de grandes sistemas financeiros, políticos e sociais hegemônicos. A pós-modernidade, ao relativizar o valor ou o peso das verdades estabelecidas pelos discursos totalizantes do passado, sobremaneira o marxista, teria permitido ou facilitado o processo de reificação dos

valores e das verdades impostas pela sociedade de consumo, pós-industrial, através das formas cada vez mais fragmentárias de representação que a pós-modernidade supostamente põe em jogo. A crítica de Jameson às manifestações artísticas e culturais do pós-moderno recoloca em cena os discursos acerca da alienação da arte e sua institucionalização como um fenômeno de mercado, já que muitos dos escritores pós-modernos, por exemplo, publicam suas obras como se fosse simples produtos de consumo – alguns romances importantes, como *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, ou *O Livro de Daniel*, de Doctorow, apareceram em publicações de massa, como best-sellers – quando se trata, talvez, de pensar que o intrincado jogo fragmentário dessas narrativas põe em relevo questões político-sociais prementes, mas agora a partir de uma perspectiva em que o discurso realista, que se articula em função da realidade extraliterária, buscando recompor o mundo na totalidade de suas contradições, e as narrativas modernistas, que buscam reunificar as dimensões psíquicas profundas do sujeito e do mundo pela linguagem, já não parecem possíveis, afinal, na contemporaneidade, a realidade e o sujeito se constituem como elementos ainda mais descontínuos e desarticulados do que os românticos alemães foram capazes de intuir.

Assim, com relação às artes – particularmente no que diz respeito à literatura – o posicionamento de Jameson não deixa de revelar uma certa tendência luckasiana em privilegiar as formas fechadas de representação, ou seja, aquele tipo de discurso absoluto, que busca transformar esteticamente a realidade por meio de narrativas críticas, marcadas por uma orientação realista que faz com que as obras busquem dar conta, em si mesmas, na organização de seus enredos e no idéia de articulação orgânica dos trechos, partes e capítulos, de todos os aspectos do real, recriando – ao nível discursivo – o que Marx chamaria de superestrutura social. Assim, não foi por acaso que a crítica de ordem marxista tomou as grandes obras realistas de fins do século XIX como modelos de arte literária e de representação do mundo. O realismo crítico cria a ilusão de uma apropriação estética plena e

absoluta da sociedade – ou do real – que serve como ponto de partida para uma análise crítica que irá privilegiar justamente uma abordagem histórica, contextual e sociológica do fenômeno literário, tomando a obra como uma manifestação do tempo e das forças sociais que lhes são exteriores.

O problema central do modelo realista de representação é justamente esse seu caráter modelar que, ao esconder suas regras de construção, ao escamotear suas técnicas discursivas e o modo como seleciona, recorta e reorganiza os dados – por que não dizer fatos? – extraídos da realidade empírica que lhes servem como suporte narrativo, o faz em vistas de criar um relato totalizante, de aspectos documental, histórico e crítico, no qual a verossimilhança age como força idealizadora de uma narrativa no qual as relações entre o homem e o meio social sociedade apareceriam de forma transparente, neutra e objetiva, vinculando uma idéia de representação universalizante da verdade. Assim, paradoxalmente, a narrativa realista extrai sua legitimidade, seu princípio de verdade, de um modelo discursivo que seleciona, escolhe, recorte, avalia, usa ou descarta os elementos factuais, ao mesmo tempo em que elide esse processo, ou seja, como a representação não pode atingir a realidade em toda sua lisura e extensão, acaba por se constituir de um conjunto de elementos, pormenores, detalhes, particularidades e minúcias que, por meio da descrição, ganham aos olhos do leitor uma dimensão referencial, criando o efeito de realidade. Representação manipulada, manipulação da verdade. Assim,

o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação [...] é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança

inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2004, p. 189-90)

Assim, ao criticar os modelos de representação da pós-modernidade como formas de manifestação discursiva da lógica hegemônica do capitalismo contemporâneo, Jameson propõe um pensamento marcadamente ideológico, capaz de se opor ao esvaziamento histórico e político que alega caracterizar o discurso pós-moderno. O teórico norte-americano entrevê no resgate da totalidade crítico-realista um antídoto ao estado de coisas aberto pela pós-modernidade. É o que sugerem Iná Camargo Costa e Maria Elisa Cevasco, no prefácio ao *Pós-Modernismo*, ao afirmarem que Jameson nos ensina que “a verdade de nossa vida social como um todo – nos termos de Lukács, como uma totalidade – é cada vez mais irreconciliável como nossos modos de representação”, o que permite concluir que esse estado de coisas pós-moderno nos conduz a uma “proliferação de teorias do fragmentário, que acabam simplesmente por duplicar a alienação e reificação do presente” (2007, p. 6). Na verdade, a narrativa fragmentária presente em alguns romances pós-modernos tem como principal objetivo colocar sob suspeita o caráter atemporal, modelar e universal das formas realistas de representação, propondo um novo tipo de relato, que tenha a função de deslegitimar o que Jean-François Lyotard, em *O Pós-Moderno*, denomina de metarrelato, isto é, toda forma de discurso que, seja no domínio da ciência, da literatura, da teoria, da crítica da filosofia, “recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza” (1990, p. 16)³⁹, enfim, tudo o que a ciência moderna usa como estratégia para legitimar-se. Os metarrelatos são discursos fundamentados, então, no argumento de autoridade, sendo que esta é alcançada a partir da tradição a qual esses discursos se vinculam e a conseqüente reapropriação destes ao longo do tempo.

³⁹ LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

O problema na crítica de teóricos como Fredric Jameson ou Terry Eagleton parece estar no fato de que associam todas as idéias e todas as teorias do fragmentário pós-moderno a um mero reflexo despolitizado ou situacionista de certas tendências do pensamento pós-moderno, que colaboraria com os postulados e com a hegemonia do capitalismo pós-industrial, em que tudo, inclusive a arte, se transforma num produto de consumo de uma sociedade de massas, controlada pela ideologia da propaganda e da alienação mercadológica. A fragmentação dos discursos, que detona uma crise no próprio conceito de representação, expõe a impossibilidade de uma apreensão plena do real, mas não necessariamente contribui para a alienação da consciência – individual ou coletiva – de nosso tempo, nem para a reificação do capitalismo monopolista e multinacional que caracteriza o espectro político, econômico e social da contemporaneidade. O que equivale a dizer: nem toda forma de representação deve conter as estruturas marcadas e notadamente crítica das obras referenciais ou modelares do realismo literário ou do que Jameson chama de alto modernismo.

A representação fragmentária do real ou do mundo não pode ser o alvo indiscutível da crítica totalizante, que afirma o fragmentário do discurso pós-moderno como uma assimilação, uma aceitação e uma forma reificada de transpor, para o domínio do pensamento e da criação estética, a multiplicidade do real, concebida a partir das ilusões do capital, da propaganda, da circulação incontrolável de imagens e informações, da mídia, da sociedade de consumo. A crítica laudatória da representação na pós-modernidade ignora justamente o potencial crítico que essa aparente adesão à realidade construída pela lógica do capitalismo tardio traz em si. Fragmentar o discurso é uma forma de fazer da representação uma fratura crítica que toma a própria descentralização do real como ponto de partida para compreendê-lo e questioná-lo. O discurso representativo, na pós-modernidade, já não admite a ilusão de entrever, no fragmentário, uma forma de resgatar a totalidade perdida – como outrora vislumbraram os românticos alemães. Trata-se, sim, de encarar a realidade como ela é: um

lugar cada vez mais desreferencializado, que não permite distinguir um centro ou um núcleo mais ou menos definível. Para um referencial estilhaçado, fragmentário e distorcido, uma representação igualmente descentrada – ou ex-cêntrica – que se constrói como um modo de reação, de resistência também, e não só de reificação. Desse modo,

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. (LYOTARD, 1990, p. xvi)

Ao fragmentar a narrativa, deslocando o real de seu centro e perturbando profundamente o pacto ficcional realista e a ilusão referencial que este solicita, o romance pós-moderno dá-se como puro jogo de linguagem, como metadiscorso que encena sua própria construção, de modo auto-reflexivo, fraturando a ordem narrativa do realismo, que se fundamentava, antes de tudo, no ideal de um enredo linear, cronológico e orgânico, vivido por personagens psicologicamente consistentes, agindo e reagindo diante das coisas, do mundo e dos acontecimentos de acordo com o tipo que representam, de acordo com seu caráter, classe e posição social. Num romance como *A Ópera Flutuante*, de John Barth, por exemplo, temos a história de um advogado, Todd Andrews, que resolve escrever um relato sobre os motivos que o levaram, anos antes, a abrir mão da decisão de suicidar-se. O problema é que o motivo central da narrativa vai sendo progressivamente adiado a partir de um conjunto de digressões que se amalgamam ao relato e que têm, entre outras funções, revelar as limitações do narrador, sua incapacidade crônica de sustentar um relato de natureza realista, linear e objetivo. Barth concebe uma narrativa que vai se construindo diante do leitor e que, graças a perspectiva enviesada do narrador, põe em dúvida a veracidade do discurso.

John Barth fragmenta a narrativa com o propósito de questionar, de dentro do próprio discurso literário, a ilusão referencial. Cria um narrador-personagem cuja vida segue

lentamente, em câmera lenta, sem grandes acontecimentos, sem atitudes heróicas, sem sequer a capacidade de olhar de forma consistente para a própria existência e extrair dela um significado, um sentido ou uma justificativa mais profunda. Assim, passa os dias adiando-se, realizando as mesmas tarefas, os mesmos itinerários, as mesmas conversas e gestos, e olhando ao redor, para os outros e para si mesmo, com um cinismo desiludido que as ironias e imposturas digressivas, que a reflexão sobre as limitações de seu relato, não é capaz de dissimular. Não há, desse modo, uma história sendo contada: o narrador prefere conceber desconversas, impasses e incertezas sobre sua própria compreensibilidade como uma estratégia para não ter de se dizer de fato, de se revelar, de atingir o núcleo duro de sua vida comezinha, medíocre, sem relevo. Assim, para escamotear-se a si mesmo, o narrador faz com que o interesse por sua narrativa recaia sobre a sua própria tessitura, criando um relato puramente textual em que o maior atrativo está, justamente, na exposição sistemática dos mecanismos de construção discursivos e nas armadilhas estruturais que eles criam.

Para Jameson, a crítica ao pós-moderno passa, necessariamente, por esse tipo de discurso e o modo como eles rompem com a representação referencial do mundo, alienando-se em si mesmos:

O problema da referência tem sido singularmente deslocado e estigmatizado pela hegemonia de vários discursos pós-estruturalistas que caracteriza o momento presente (e com ele qualquer coisa que lembre “realidade”, “representação”, “realismo” e congêneres – até a palavra *história* tem um *r*); somente Lacan continuou sem nenhum pudor a falar sobre “o Real” (definido, em todo caso, como uma ausência). As soluções filosóficas respeitáveis do problema de um mundo externo real e independente da consciência são todas tradicionais, o que significa que mesmo que elas possam ser logicamente satisfatórias (e nenhuma delas jamais foi muito satisfatória de um ponto de vista lógico), elas não são candidatas adequadas para participar das polêmicas contemporâneas. A hegemonia de teorias da textualidade ou da textualização significa, entre outras coisas, que o ingresso para a esfera pública em que essas questões são debatidas é um acordo, tácito ou não, com as proposições básicas de uma problemática geral, algo que as questões recusam de antemão. (2007, p. 115-6)

A questão da referência – ou a noção de referencialidade – não pode ser absolutamente descartada no livre jogo da representação que o pensamento estético da pós-modernidade faz

circular. Não se pode admitir sem restrições a crença na pura textualidade ou na circulação irrefreável de sentidos que emanam das estruturas internas da obra, como se cada signo fosse uma instância completamente autônoma, desreferencializada, sem qualquer dimensão ou tendência mais substancializada, ideológica, política, cultural ou esteticamente marcada. Toda obra acena para uma determinada instância referencial, ou seja, toda obra cria sua própria referencialidade, ao mesmo tempo em que se deixa marcar por um conjunto de referências que lhe são alheias: posições políticas, ideologias, contexto social, econômico e cultural, a determinação histórica – todos esses fatores estão sobremaneira presentes no processo de criação estética e não podem ser ignorados em nome da afirmação plena da textualidade pura. Estamos, aqui, diante da problemática do signo e sua arbitrariedade, usada de forma consciente pelos escritores pós-modernos:

Era uma vez uma coisa chamada signo que, quando apareceu, na madrugada do capitalismo e da sociedade afluente, parecia relacionar-se, sem nenhum problema, com seu referente. Esse apogeu inicial do signo – o momento da linguagem referencial ou literal, ou das asserções não-problemáticas do assim chamado discurso científico – deu-se por causa da dissolução corrosiva das formas mais antigas da linguagem mágica ou por uma forma que chamarei de reificação, uma força cuja lógica é a da separação violenta e da disjunção, da especialização e da racionalização, de uma divisão do trabalho taylorista em todos os domínios. Infelizmente, essa força – que fez surgir a referencialidade tradicional – seguiu adiante, sem se deter por nada, já que é a própria lógica do capital. Então, esse primeiro momento de decodificação ou do realismo não pôde durar muito tempo; por uma inversão dialética, ele mesmo se tornou, por sua vez, objeto da força corrosiva da reificação, que entra no domínio da linguagem para separar o signo do referente. Essa disjunção não abala completamente o referente, ou o mundo objetivo ou realidade, que ainda tem uma existência esmaecida no horizonte, como uma estrela diminuída ou um anãozinho vermelho... Mas sua grande distância do signo permite que este viva um momento de autonomia, de uma existência relativamente livre e utópica, se comparado com seus antigos objetos. Essa autonomia da cultura, essa semi-autonomia da linguagem, é o momento do modernismo e do domínio do estético que replica o mundo sem ser totalmente parte dele, desse modo adquirindo certo poder negativo ou crítico, mas também uma certa futilidade do outro mundo. (2007, p. 117-118)

Neste momento, Jameson coloca em cena a narrativa do modernismo para revelar que, ainda que as grandes obras desse período tivessem usado todas as suas forças para romper com os modelos realistas de representação, o fizeram em busca de uma afirmação crítica do sujeito em sua relação profunda com a linguagem e de uma busca declarada por um outro

modelo de mundo, mais coerente com o espírito transformador e revolucionário que os movimentos de vanguarda propunham. O romance *Nadja*, de André Breton, cria o mito da linguagem como o único caminho para re-significar o homem, promovendo um mergulho vertiginoso e abissal na consciência do indivíduo revelando sua forma pessoal, singular e particular de atribuir sentidos ao mundo, representando-o a partir das complexas relações, efeitos e sensações que ele provoca na subjetividade ao mesmo tempo em que esta o modifica em sua forma ativa de apresentá-lo. É o ideal de *poiésis* como força produtora de sentidos. Assim, de acordo com Jameson, o romance modernista não rompe drasticamente com a representação referencial, mas apenas a suplanta, de forma crítica ou negativa, quando subverte, pela livre expressão do inconsciente e sua percepção fragmentada do real, a lisura referencial do signo solicitando sua dimensão simbólica – o que seria uma forma de lutar contra a reificação do indivíduo. No romance pós-moderno, no entanto,

a força da reificação que fora responsável por esse novo momento tampouco pára aí: em outro estágio, potencializada, em uma espécie de reversão da quantidade pela qualidade, a reificação penetra o próprio signo e separa o significante do significado. Agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte do vídeo experimental. (2007, p. 118)

Por um lado, então, a questão da referência – ou a noção de referencialidade – não pode ser absolutamente descartada no livre jogo da representação que o pensamento estético da pós-modernidade faz circular. Não se pode admitir sem restrições a crença na pura textualidade ou na circulação irrefreável de sentidos que emanam das estruturas internas da obra, como se cada signo fosse uma instância completamente autônoma, desreferencializada, sem qualquer dimensão ou tendência mais substancializada, ideológica, política, cultural ou esteticamente marcada. Toda obra acena para uma determinada instância referencial, ou seja,

toda obra cria sua própria referencialidade, ao mesmo tempo em que se deixa marcar por um conjunto de referências que lhe são alheias: posições políticas, ideologias, contexto social, econômico e cultural, a determinação histórica – todos esses fatores estão sobremaneira presentes no processo de criação estética e não podem ser ignorados em nome da afirmação plena da textualidade pura.

Por outro lado, entretanto, também não se pode cair na armadilha de um realismo totalizante, que faria da obra um reflexo de uma realidade imediata e empiricamente dada ou observável, como fizeram muitos dos autores modelares do grande movimento realista da segunda metade do século XIX. Autores como Gustave Flaubert, Léon Tolstói, Eça de Queirós, Emile Zola, que conceberam suas obras como o esforço reflexivo e interpretativo de uma certa realidade na qual estavam inseridos e que julgavam emergencial descrever, analisar, julgar e representar da forma mais absoluta e total possível. Não é esse tipo de referencialidade que está em discussão aqui: essa referencialidade objetiva, concreta, que serviria de modelo à criação artística é um equívoco condenável. E é apenas em relação a esse equívoco que a idéia da obra como textualidade pura emerge nas teorias do pós-moderno, porque qualquer pretensão a uma apreensão profunda do real, a uma representação totalizante do mundo esbarra nos limites mesmo da linguagem e no caráter de construto que a envolve e à obra como um todo. Dessa forma, é sempre inocente acreditar que a linguagem seja verdadeiramente capaz de representar o real em seus múltiplos e nunca inequívocos aspectos. A linguagem, então, é sempre um *médium* entre o referencial concreto e os sentidos que ela põe em jogo no interior da obra.

A partir dessa perspectiva – da linguagem como um *médium* -, algumas tendências da crítica contemporânea querem demonstrar que a linguagem – diante do real, das coisas e do mundo – nada pode ou muito pouco, limitada que está a si mesma, às suas próprias e inquebrantáveis regras, ao universo de sentidos que concebe, mas que não se adéqua, nunca, à

qualquer referencial concreto. Assim, a linguagem transcende o real como uma segunda potência deste, como o espaço, o lugar em que o mundo re-acontece ou é re-significado a partir do próprio jogo semântico e estrutural da linguagem. A referencialidade, então, está no cerne da própria linguagem. Essa é a perspectiva contemporânea acerca das relações entre a linguagem e o real, ou o que chamamos de referencial concreto.

Não se trata de pensar a questão estética essencial da arte – a sua potencialidade de reproduzir o mundo, a realidade, as coisas tais como se nos apresentam – em termos puramente miméticos ou, o que é ainda mais questionável, em termos puramente imitativos. É claro que a noção mesma de representação como uma forma da arte atribuir sentidos ao mundo por meio da referencialidade concreta que este denotaria se deixa atravessar pelo conceito de *mímeses* e de imitação, mas de uma forma radicalmente nova e distinta do ideal platônico ou neoplatônico de cópia ou reprodução das coisas, das idéias ou dos sentimentos que compõem o universo de sensações e experiências humanas, porque é justamente a partir desse conjunto de sensações e experiências, idéias e conceitos que o artista reconstrói o real, num interminável processo de subversão de sentidos. É no interstício desse jogo que atribui e subverte os sentidos, dessa tentativa de reaver a concretude do mundo por meio da linguagem, que o ideal clássico de representação ganha contornos e busca fixar-se. E é a partir da descrença moderna nesse mesmo ideal que a representação entra em crise e passa a ser, ela mesma, uma forma de subverter as regras do jogo representativo.

A linguagem estética que o século XX colocará em cena é uma linguagem que, lentamente, vai evidenciando os mecanismos, os meandros e as normas das quais a representação artística lança mão para legitimar-se enquanto uma forma de reaver e re-significar o mundo, mas também – e de modo paradoxal – denunciando-se como um construto da própria linguagem. Assim, afirma-se com os modernos uma tendência da própria linguagem: o conflito entre a reelaboração estética do referencial concreto e a auto-

referencialidade da própria linguagem artística, sobremaneira a literária. De certa forma, esse conflito sempre esteve presente no interior da obra de arte literária, mas é a partir da modernidade que ele se exacerbará, no início de modo controlado, depois, entre os autores da pós-modernidade, como uma disseminação absoluta. A auto-referencialidade da literatura moderna permite que a obra instale, em seu próprio interior, uma dimensão teórica e crítica que, a um só tempo, lhe justifica e a excede como simples descrição ou re-organização do mundo, das coisas, da realidade que busca refletir. Desse modo, a auto-referencialidade da obra literária acaba por conduzir a literatura a uma condição de crítica de seu objeto primeiro – o real – e de autocrítica de si mesma, desvelando os limites da criação e seu confronto deliberado com o mundo e as coisas.

De certa forma, a literatura auto-referencial, que faz com que a obra tenha uma dimensão crítica consciente e deliberada, existe desde as propostas teóricas e estéticas dos primeiros românticos alemães. Novalis e Schlegel abriram caminho para a união, a comunhão e o hibridismo de um discurso artístico que trouxesse consigo sua própria legitimidade criativa e teórica. São obras fragmentárias que fundem o discurso crítico-teórico à capacidade verbal-criadora do artista, inaugurando uma nova maneira de perceber e de conceber a criação literária. A modernidade – e sobremaneira a pós-modernidade – irá acentuar drasticamente esse registro crítico, esse jogo auto-referencial que a literatura põe em circulação como crítica e crise das potencialidades da linguagem em representar o mundo, as coisas e o real a partir de uma verdade referencial plena, absoluta e inalienável. A pós-modernidade evidencia parte do caráter de construto da linguagem, que se refletiria nos mais variados discursos: político, cultural, econômico, social, filosófico e, sobretudo, estético.

Assim, o conceito filosófico de verdade, por exemplo, ganha uma dimensão volátil, altamente relativizada e relativista, porque sobredeterminada pelos mecanismos estéticos e retóricos dos quais a linguagem lança mão no processo de articulação discursiva. Trata-se de

uma tentativa de liberar o conceito ou a noção de verdade de qualquer marca indelevelmente metafísica, ou seja, a verdade é um saber que se produz a partir das malhas do discurso, uma tessitura que se fia no interior mesmo da linguagem. Já não há mais uma verdade certa, absoluta, incontestável no sentido clássico do termo, uma verdade última alcançada por um pensamento totalizante e teleológico. A verdade como produção deixa de ser parte da experiência reveladora de um pensamento causalista e teleológico, ou epifânica de um discurso mítico, metafísica, poético. Ela passa a ser uma elaboração discursiva que emerge da linguagem e de suas relações estruturais, internas, tão relativa quanto a disposição dos signos, das construções retóricas e da disseminação calculada dos sentidos. Desse modo, segundo o pensador italiano Gianni Vattimo, em *O Fim da Modernidade*, é preciso “se abrir para uma concepção não-metafísica da verdade, que a interprete não tanto a partir do modelo positivista do saber científico, quanto, por exemplo (segundo a proposta característica da hermenêutica), a partir da experiência da arte e do modelo da retórica.” (1996, XVIII – XIX). A problemática que se instaura diz respeito ao risco de tomar esse modelo em termos absolutos: a total volatilidade da noção de verdade e, por conseqüência, o progressivo esvaziamento de sentidos que essa mesma noção deveria fazer circular. Isso porque o filósofo italiano discute essa questão às últimas conseqüências:

em termos muito gerais e com um conjunto de significados que, aqui, são apenas inicialmente explorados, pode-se dizer provavelmente que a experiência pós-moderna (isto é, heideggerianamente, pós-metafísica) da verdade é uma experiência estética e retórica; isso, como se verá nas páginas que seguem, nada tem a ver com a redução da experiência da verdade a emoções e sentimentos “subjetivos”, mas, antes, leva a reconhecer o vínculo da verdade com o monumento, a estipulação, a “substancialidade” da transmissão histórica. (1996, p. XIX)

Se a verdade, na pós-modernidade, afirma-se como uma experiência “estética ou retórica”, ou seja, um conceito liberado de qualquer substancialidade, um produto que se constrói no interior dos discursos, através dos mecanismos da linguagem, o que dizer, então, de conceitos ainda mais ligados aos artifícios da linguagem, como os de mundo, coisa, ser,

referencial concreto e representação? Sob o prisma das perspectivas teóricas da pós-modernidade, estes conceitos são drasticamente volatilizados e só podem ser entendidos em função das próprias dimensões críticas que trazem consigo e que instauram no interior dos discursos sob os quais se dobram. É assim, por exemplo, que a crítica contemporânea sobre o ideal estético da representação do mundo, da realidade, das coisas e do próprio homem, transforma-se numa crise (ou num impasse) da própria representação. É assim que

nessa perspectiva, um dos critérios de avaliação da obra de arte parece ser, em primeiríssimo lugar, a capacidade de a obra pôr em discussão seu estatuto, seja de forma direta e, com freqüência, então, um tanto rudimentar, seja de modo indireto, por exemplo: como ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação, como uso da fotografia entendida não como meio para a realização de efeitos formais, mas em seu significado puro e simples de duplicação. (VÁTTIMO, 1996, p. 42-43)

Realmente, na pós-modernidade, a crise da representação desvela-se como uma crítica deliberada da obra sobre si mesma, uma crítica implacável muitas vezes, que se fundamenta na crise da verdade referencial, concreta, definível, manifestada na revelação auto-referencial do jogo estético, lingüístico, estrutural e de pensamento que se precipita a partir da linguagem. Nossa proposta, nos capítulos que seguem, é passar pela questão da estética da fragmentação e pela problemática da linguagem no interior do jogo da representação em dois momentos distintos da narrativa: a partir da modernidade, mais especificamente da manifestação da vanguarda surrealista e da afirmação do mito da linguagem como lugar essencial do indivíduo, como vemos em *Nadja*, de André Breton; e no pós-modernismo, com suas narrativas que instabilizam o ideal realista de representação ao mesmo tempo em que se articulam como discursos metaliterários, ou seja, que rompem com a preocupação referencial em nome de uma auto-reflexão profunda, desvelando-se como construções deliberadas, mas sobre as quais o escritor jamais pode exercer um controle total e absoluto.

É o que veremos em romances como *A Ópera Flutuante*, de John Barth, *W ou a memória da infância*, de Georges Perece, mas, sobretudo, em *Vício*, do escritor português

Paulo José Miranda, no qual encontramos o suposto diário dos últimos dias de vida do poeta realista Antero de Quental. Em todos esses romances percebemos a presença do discurso memorialístico no qual se destaca a questão da escritura fragmentária e as relações estabelecidas entre fragmentação discursiva – bastante característica dos relatos memorialísticos – e as vacilações, equívocos e imposturas da memória como fonte do gesto escritural. O fragmento, então, representaria a dissolução formal das lembranças e recordações de narradores que, ao empreender o resgate de suas vidas e de suas experiências individuais, se vêem as voltas com a problemática da construção discursiva, da legitimidade ou da necessidade da escritura, das incertezas da memória, que oscila entre a afirmação dos fatos, da vida, da existência, e o esquecimento mais sincero ou simulado, colocando em jogo questões fundamentais à literatura contemporânea, como as de autoria, de verdade referencial e verdade da obra, de sujeito narrativo excêntrico e estilizado, que já não se reconhece em si mesmo na medida exata em que concebe o mundo, a realidade e o espaço social não mais como representações unidas e indivisíveis, mas sim como resultado de uma percepção descentralizada e fragmentária que não se acredita capaz de tocar o real em toda a sua inteireza.

3. A MODERNIDADE NA ALÇA DE MIRA.

3.1. As Últimas Injunções Oraculares: De Baudelaire a Breton

É possível afirmar que ao formularem os princípios da arte como atividade auto-reflexiva, da criação que solicita seu próprio referencial teórico e sua imediata auto-crítica, da *poiésis* como produção ativa do espírito que deveria se manifestar nos mais diferentes gêneros literários ou modelos discursivos, promovendo uma verdadeira fragmentação das formas de expressão e uma profunda hibridização dos gêneros, Novalis e Schlegel tenham, sob muitos aspectos, aberto o caminho para a afirmação da modernidade estética, que se consagraria a partir da segunda metade do século XIX e que se estenderia para além das fronteiras e limites das vanguardas, nas primeiras décadas do século XX. Quando pensaram o fragmento literário como forma de criação disjuntiva em relação aos modelos discursivos fechados, totalizantes e teleológicos concebidos pela tradição clássica, os românticos alemães anunciaram a originalidade como um valor a ser buscado e situaram a arte no contexto do tempo, afirmando aquela que seria a grande tensão da modernidade: a criação como resultado de uma síntese conflituosa entre a atemporalidade universalizante sempre desejada e a condição histórica da qual resulta.

Essa tensão fica evidente na aproximação da poesia com o pensamento filosófico do idealismo alemão ou, como já vimos em outros momentos, da criação estética com o ideal crítico kantiano. Assim, os românticos irão formular a idéia de que “o mundo precisa ser romantizado” e que isso só é possível quando o artista dá “ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito” (NOVALIS, 2004, p. 142). Romantizar o mundo nada mais é do que criá-lo a partir de uma arte que se desdobra em pensamento e que implica, como afirma Eloá Heise em *Novalis: o mundo romantizado*, “um gesto de reflexão, uma consciência mais elevada da obra

que, como conhecimento crítico, surge através do ato de refletir” e que “se realiza dentro da própria obra” (1994, p. 28)⁴⁰. A modernidade romântica é esta em que a obra mina os modelos estabelecidos de representação do mundo e do pensamento em nome de uma liberdade criadora que não se permite condicionar por qualquer tipo de princípio ou normatividade reguladora, e que se apresenta como um projeto em devir. O fragmento literário, por seu inacabamento característico, significa a realização formal desse projeto já que “esta forma de conhecimento crítico que nasce da necessidade de questionar o contingente, pode transformar-se em um processo sem fim, uma estrutura aberta, que permite a potenciação (*Potenzierung*) da obra, introduzindo, assim, um elemento dinâmico na arte” (HEISE, 1994, p. 28).

A escritura fragmentária realiza esse ideal de arte dinâmica, de obra que se dá, a um só tempo, como acontecimento, presentificação, mas que não se extingue em si mesma, porque se pulveriza, se pluraliza, se desdobra em busca de uma totalidade que se impõe ao artista como uma promessa irrealizável e, por isso mesmo, sempre buscada. O fragmento é a voz a partir da qual fala a modernidade, já que esta surge, igualmente, como projeto, promessa em perspectiva, ativa, dinâmica, disjuntiva e sempre inacabada:

A fala do fragmento ignora a suficiência, ela é insuficiente, ela não se diz com vistas a si própria, ela não tem o seu conteúdo por sentido. Mas tampouco compõe com os outros fragmentos para formar um pensamento mais completo, um conhecimento de conjunto. O fragmentário não precede o todo, mas se diz *fora* do todo e depois dele. (Blanchot, 2007, p. 116)⁴¹

O fragmento e, por extensão, a própria escritura fragmentária, significa uma forma de resistência ao ideal de unidade e síntese que a tradição estética e filosófica sempre buscou. Além disso, ele coloca em jogo a questão da originalidade e da adequação das formas de expressão às transformações históricas promovidas pela modernidade. Assim

⁴⁰ In: HEISE, Eloá (org.). **Fundadores da Modernidade na Literatura Alemã**. São Paulo: FFLCH-USP, 1994.

⁴¹ BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita – A Experiência Limite**. (V. 2). São Paulo: Escuta, 2007.

os textos críticos do românticos representam verdadeiros manifestos contra os preceitos normativos da Antiguidade, iniciando uma tradição que se estende até os nossos dias: a conjugação entre teoria e prática, entre poesia e poética. (HEISE, 1994, p. 28)

A criação poética, para os românticos, deveria se dar, a despeito de seu caráter simbólico, mágico, subjetivo e interiorizado, como uma tarefa do pensamento, como um exercício do intelecto. Essa dimensão auto-reflexiva da arte, proposta pelos românticos, já insere a criação na dimensão contraditória da modernidade porque

os românticos, empenhados na conquista de uma “universalidade progressiva”, puseram a poesia em contato com a filosofia e a religião, além de buscarem a conjugação entre poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, arte e vida, literatura e sociedade. À exigência do rigor intelectual aliaram a sagrada espontaneidade da poesia, e à teoria da criatividade poética, os exercícios transcendentais. (MACIEL, 1999, p. 19)⁴²

Novalis e Schlegel, ainda que não tenham falado necessariamente em termos de modernidade, conceberam um modo de pensar e refletir sobre a arte que acena para as contradições modernas. Na verdade, quando consideramos alguns elementos biográficos de um poeta como Novalis, por exemplo, percebemos a dimensão dessas contradições. Novalis morreu com 29 anos e, dada sua profícua atividade poética, acabou sofrendo uma forte canonização por seus amigos de Jena, como Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel. Ficou conhecido como o poeta da “Flor Azul”, elemento simbólico de sua narrativa poética intitulada *Heinrich Von Ofterdingem*, na qual o poeta-protagonista parte em busca de uma flor divisada em sonhos e que trazia consigo, no seu interior, a imagem emblemática de um rosto que aparecia e desaparecia de forma difusa. Trata-se, alegoricamente, da própria busca pela poesia, do reconhecimento da arte como única realidade possível, do desejo de realizar-se numa vida estética, ideal. Além da imagem do poeta da “Flor Azul”, Novalis também foi descrito como o espírito melancólico e amoroso que deixa entrever em seus *Hinos à Noite*, dedicados à noiva, Sophie von Kuhn, morta precocemente aos dezesseis anos. Ambas as

⁴² MACIEL, Maria Esther. **Vôo Transverso. Poesia, Modernidade e Fim do Século XX**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

descrições do poeta não deixam de ser verdadeiras, mas elas têm de conviver, ainda, com uma terceira e contraditória imagem: a do homem comum, prático, geólogo e funcionário público, que passou os últimos anos de sua vida trabalhando como engenheiro de minas e que conciliou, durante seus poucos anos de vida, criação artística e interesse científico, poesia e pesquisa, existência prática e estética, que o leva a representar

o drama típico dos poetas modernos, homens descrentes e cansados da civilização, ansiando por um retorno atávico a fases anteriores à cultura, ao mesmo tempo em que são importantes expoentes dessa mesma cultura. Portanto, temos aqui um exemplo do destino do escritor modernista, um artista sob a tensão da modernização. (HEISE, 1994, p. 29)

Desse modo, é justo afirmar que os românticos alemães, oscilando entre crítica e criação, poesia e filosofia, desejo de unidade e dispersão fragmentária, busca pelo absoluto e reconhecimento do contingente, do provisório, do efêmero que se dissemina de acordo com o espírito do tempo e que não se pode evitar, antecipam o ideal de modernidade estética como a relação direta do artista não apenas com o mundo, com o qual, aliás, gostaria de romper, nem simplesmente com o tempo, que não pode elidir, mas sobretudo com a linguagem, tomada e apreendida como manifestação do espírito. Falamos em antecipação da modernidade porque

é importante frisar que essa nova atitude poética frente à linguagem não se expandiu ao longo do século XIX em ritmo de continuidade. As conquistas dos primeiros românticos alemães e ingleses se sobrepôs um outro romantismo, o chamado “extrínseco”, que, não obstante tenha tido um forte caráter de rebeldia frente à sociedade e aos dogmas do pensamento clássico, foi bem diferente do primeiro, no que concerne às questões do sujeito poético e da representação. Esse romantismo, assumindo um caráter marcadamente idealista e sentimental, foi o que se alastrou com mais intensidade no Ocidente, predominando inclusive nos países da América Latina. (MACIEL, 1999, p. 22)

Assim, os primeiros românticos alemães antecipam a modernidade por já repensarem a arte e suas relações com o tempo, a história e a tradição, por solicitar novos modelos de criação, por perceber que a originalidade estética estava justamente na capacidade do artista de conceber uma obra aberta, transitória, inconclusa, auto-reflexiva, isto é, que toma consciência de si enquanto se revela como exercício artístico consciente, num movimento de

descontinuidade e ruptura tão acentuado quanto moderno. O problema é que, nesse processo, acabaram, eles mesmos, vítimas da força disjuntiva da modernidade no sentido de que suas idéias não chegaram a constituir uma estética para além dos limites de suas obras, ou seja, o caráter crítico-teórico que solicitavam à criação poética, o ideal de uma *poiésis* ativa, que se manifestasse como reflexão consciente da obra dentro da própria obra, acabou por se diluir diante de um modelo de romantismo que tomou a noção de subjetividade como expressão ideal de um eu-poético profundo, substancialista, centrado e indevassável. Um tipo de romantismo, este, que se voltou para uma espécie de idealismo primário, que Novalis e Schlegel já haviam rejeitado, criando a imagem de um eu transcendente, cuja essência se preservaria íntegra, uma e indivisível. Assim, é apenas

a partir de Baudelaire que a conjunção poesia-crítica anunciada pelos primeiros românticos alemães se consuma, evidenciando o surgimento efetivo da poesia moderna e a crise dos valores metafísicos que marcaram a corrente idealista do Romantismo. Ao culto da significação e das profundezas subjetivas, sobrepõem-se a valorização dos aspectos materiais da palavra e o destronamento da ilusória plenitude do “eu” poético. (MACIEL, 1999, p. 22)

Sob este aspecto, é possível afirmar que partiu de Charles Baudelaire as últimas injunções oraculares do século XIX sobre as quais a arte de vanguarda, na primeira metade do século XX, se desenvolveria plena, drástica e contraditoriamente. Baudelaire foi um dos poetas-críticos que surgiram a partir da noção de modernidade estética que ele mesmo formulou em seus estudos e ensaios acerca da criação artística. Ele é um dos primeiros artistas de sua época a encarar o seu tempo com olhos desconcertados de compreensão e desconhecimento, rútilos e desejosos do futuro. Baudelaire buscou, por meio de sua poesia e de suas reflexões críticas, vislumbrar o caráter mais fundo e determinante da modernidade: o conceito de que a beleza estética de seu tempo deveria se firmar através da relação extremada entre a transitoriedade das coisas, das idéias, dos conceitos – justamente a dimensão fugaz, passageira, efêmera da beleza, porque profundamente calcada nos valores estabelecidos ao

longo de cada época – e a atemporalidade que marca, ou deveria marcar, indelevelmente a arte.

Desse modo, a arte moderna deveria ser aquela capaz de promover uma síntese entre os valores histórico-sociais imediatos e o atemporal, sendo que este precisa ser entendido como aquilo que se desloca do tempo, que fala o seu tempo, mas que também dialoga com o eterno, com o supra-histórico, revelando-se como a dimensão da arte capaz de anunciar aquilo que ainda é puro devir. O atemporal é, então, a fala do que ainda está interdito e só pode ser entrevisto, imaginado, intuído, mas nunca determinado. Baudelaire propõe-se a pensar sua época – a modernidade, os novos tempos de revoluções políticas, culturais, econômicas e sociais que se abriram desde 1848 – a partir de uma nova visada crítica sobre a arte, mais especificamente sobre o belo, situando-o racional e historicamente: “o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição” (1996, p.10)⁴³, ou seja, o poeta francês principia um processo de extremada relativização da noção de beleza, valor supremo da tradição clássica, que já não pode ser entendida como uma realidade única, perfeita e absoluta em si mesma, porque

o belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 1996, p. 10)

Quando Baudelaire relativiza os parâmetros clássicos da alta tradição literária, considerando que toda obra de arte é uma luta renhida entre o espírito de seu tempo e a verdade em devir, ele acaba por compreender a própria urgência de auto-superação que a modernidade se impõe, e aos indivíduos, aos artistas, às obras e à realidade mesma que ela

⁴³ BAUDELAIRE, C. “O Pintor da Vida Moderna”. In: **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 10.

engendra. A arte moderna, para o poeta francês, é aquela capaz de pensar-se e produzir-se em termos de uma tensão insolúvel: o artista deve criar uma arte sólida, consistente, eterna, ainda que o mundo e a realidade nos quais ele se vê inserido sejam móveis, isto é, se transformam antes mesmo de se fixarem, rompem com seus próprios valores, solicitam a técnica racionalista e o ideal de progresso científico como a fonte de todo desenvolvimento e justificativa de toda a transitoriedade. Não é por acaso, então, que os princípios críticos-teóricos formulados por Baudelaire extraíam seu *tour de force* da percepção de que, entre as duas características essenciais da arte, o eterno e o transitório (ou circunstancial), a segunda é quem traz consigo o caráter fundamental não só da beleza estética, mas da possibilidade mesma da manifestação artística na modernidade, isso porque

sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos. (1996, p. 11)

Como é possível que algo tão absoluto e pleno feito o ideal de beleza só possa existir pelo que carrega, em si, de mais instável, de mais fugaz, de mais condicionado, a saber, os traços, as marcas, os sinais do tempo em que se concebeu? Essa é a mais revolucionária contestação do belo que alguém poderia formular: ante o absoluto, o eterno, o modelar e normativo da tradição clássica, afirma-se o infalivelmente contingencial, o resolutamente transitório. Da aproximação consciente destes dois elementos surge a força verdadeiramente expressiva da arte e da beleza na modernidade: a tensão constante e irrefreável entre a consciência individual, a percepção de mundo e o tempo que oscila entre o efêmero e o transcendente. Baudelaire põe a arte sob o jugo espectral das grandes dualidades:

a dualidade se evidencia igualmente na obra mais frívola de um artista refinado pertencente a uma dessas épocas que qualificamos com excessiva vaidade de civilizadas, a porção eterna de beleza estará ao mesmo tempo velada e expressa, se não pelo modo, ao menos pelo temperamento particular do autor. (1996, p. 10 – 11)

Baudelaire consegue, de certa forma, prefixar uma particularidade essencial do espírito moderno, um traço significante da própria modernidade: o paradoxo como condição iniludível do tempo, do artista e da obra. Mas as questões que se colocam imediatamente ao pensamento, sobremaneira o pensamento estético, são justamente: em que consiste a grande contradição crítica e artística da modernidade? Por que fazer dessa contradição a sua força ordenadora, o seu caráter inalienável? Baudelaire percebeu que a arte deveria ser capaz de revelar, por meio da linguagem, o espaço abissal que se interpõe entre a subjetividade e o mundo, entre o indivíduo e a realidade, entre o poeta e a sociedade cada vez mais inautêntica, instável e alienada contra a qual ele deve se insurgir. Com Baudelaire, o ideal de auto-reflexividade poética passa necessariamente pela problemática da linguagem, do significado, da palavra como forma expressão e resistência poética. Criar é transgredir e subverter um ideal de beleza abstrato, normalizado, regular e plenamente de acordo com o gosto burguês:

Não temos o direito de desprezar ou prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. (1996, p. 26)

Indo além: incorpora-se a transitoriedade moderna como uma reação à própria modernidade. Lançar mão dos elementos da moda, do vestuário, dos costumes e hábitos do tempo como parte inalienável da criação faz com que esta evidencie não só as transformações do tempo, mas também a superficialidade do mundo, do homem, das coisas e dos valores subjacentes a eles, que não duram, que não se fixam, que transigem diante da mudança em si mesma, tornada valor absoluto. Baudelaire deixa claro que o que interessa, de fato, não é a realidade, mas a condição do artista diante dessa realidade, não é o mundo, mas as tensões e conflitos que advém do

duelo entre a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. Toda justiça acha-se forçosamente violada, toda harmonia destruída e sacrificada; muitas trivialidades assumem importância, muitos detalhes sem importância tornam-se usurpadores. Quanto mais o artista se curva com imparcialidade sobre o detalhe, mais aumenta a anarquia. Se for míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem. (1996, p. 32-33)

A tensão e o conflito do artista moderno residem nessa incapacidade de definir, com precisão, quais elementos ou quais circunstâncias desse universo de transitoriedades merecem encontrar seu lugar no espaço da arte. A *poiésis* da modernidade é crítica de si mesma e da própria modernidade na medida exata em que Baudelaire revela que não pode haver postulados seguros para a arte, que criar é seguir os influxos do tempo, do mundo e da sociedade e, com sorte, desarticulá-los, já que é impossível vencê-los. Não se trata apenas de romper os modelos abstratos do classicismo, mas principalmente expor a dinâmica alienante da modernidade, na qual o artista é marginalizado porque a arte não é mais do que uma forma de entretenimento burguês, de distração fácil, sem qualquer finalidade prática dentro da ideologia da produção e da mercadoria que a sociedade capitalista vinha engendrando. Num contexto como esse, com uma realidade dessas, desarticulada e fragmentada, reificada, sem unidade ou essência definíveis, a arte passa a refletir-se incessantemente, ampliando o jogo romântico da auto-reflexividade poética, já que, agora, apartado do mundo, o artista só pode se realizar por meio da linguagem:

Em decorrência dessa auto-referencialidade, a linguagem geralmente assume, nessa modalidade poética, a condição de sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente. Ou, como explica Blanchot, “a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala se *fala*”. O que significa que, ao escrever o poema, o poeta-crítico o faz consciente de que sua voz silencia para que a linguagem possa dizer por e apesar dele, por saber que, se é pela linguagem que o sujeito se constitui, é também nela que este se perde enquanto pessoa: o próprio texto o despoja de sua pessoalidade. (MACIEL, 1999, p. 23)

Volta-se, então, à problemática do idealismo crítico-filosófico dos românticos alemães. Para Novalis e Schlegel a distância entre o artista e o mundo, entre o indivíduo e a obra, entre a arte e natureza se resolveria por intermédio do pensamento crítico, a partir da idéia de uma totalidade em devir: o fragmento literário dos românticos surge como a ruína textual de um pensamento que rejeita toda sistematicidade, mas que ainda acredita numa totalidade em devir. A questão central é que, para os românticos alemães, o conflito entre o espírito e a letra, que a filosofia de Fichte formulara, se resolve necessariamente pelo espírito, sendo que a fragmentação discursiva passa a ser a realização formal da soma de pensamentos que se pensam e refletem a si mesmos, num processo infinito, no qual a linguagem é potencializada pela ironia, pelo Witz, denominado como chiste, e pela alegoria, isto é, a dimensão simbólica, cifrada da palavra. A ironia e o Witz seriam, de forma bastante simples, o pensamento que se auto-ilumina, o insight, o desvelamento inesperado de uma idéia, uma imagem, uma reflexão. Para Baudelaire, no entanto, a modernidade estética é aquela na qual a linguagem se manifesta como o lugar de um conflito: ela deve revelar as próprias contradições, impasses e vacilos em relação à representação do mundo moderno e a sua resignificação por meio da imaginação. A auto-reflexividade crítica da *poiésis* na modernidade revela que esta, segundo Octávio Paz,

é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio intemporal mas o desdobrar da razão que, sem cessar, se interroga, se examina, se destrói para renascer novamente. Não somos regidos pelo princípio da identidade nem por suas enormes e monótonas tautologias, mas pela alteridade e a contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. (...) só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, pois a idade moderna pode negar-se a si própria. (1984, p. 47)⁴⁴

Baudelaire, como os românticos, pensou a arte como produção ativa do pensamento, mas com a diferença fundamental de que, neste momento, o pensamento não pode se resolver

⁴⁴ PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

como pura idealidade, como afirmação absoluta do espírito, já que ela passa a refletir a perturbada consciência histórica de seu tempo:

Baudelaire vê em Guys a combinação ideal do instante e da totalidade, do movimento e da forma, da modernidade e da memória. “O prazer que extraímos da representação do presente”, diz ele, “se deve não somente à beleza do que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”. [...] A consciência histórica do século XIX reage diante da descoberta da serialidade desperadora de todas as coisas, a existência sendo ordenada numa narrativa. Mas o sentido do presente, diz Baudelaire, é constitutivo de toda experiência estética. O paradoxo é, no entanto, patente na própria expressão “representação do presente”, que estabelece, como notava Paul De Man, uma distância em relação ao presente, ao mesmo tempo que afirma seu imediatismo. A representação do presente, a memória do presente, é ainda o presente? (COMPAGNON, 1996, p. 25)⁴⁵

A questão levantada por Compagnon faz com que voltemos a atenção, novamente, para a problemática da representação no interior da modernidade: o ideal estético de Baudelaire faz com que ele veja nas gravuras e desenhos de Constantins Guys, o pintor da vida moderna, a realidade de seu tempo, afirmando, desse modo, a necessidade da arte ser capaz de perceber, captar e apreender essa realidade. Nesse sentido, a “representação do presente” precisa ser capaz de conter, no espaço da obra, os dilemas, conflitos, desagregações e impasses que caracterizam os tempos modernos e sua manifestação racionalista, técnica, progressista, ou, melhor dizendo, o artista moderno é aquele que faz com que a linguagem de sua arte capte justamente o que há de inacabado, inconcluso, incerto e fragmentário no mundo, rejeitando o ideal antigo de representação esteticamente ordenada e harmoniosa da natureza e dos indivíduos.

A auto-reflexividade da *poiésis*, agora, já “não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código nem assunto e que deve, pois, fazer ela mesma suas regras, modelos e critérios” (Compagnon, 1996, p. 29) e o compromisso do artista é empreender uma luta renhida contra a realidade aprofundando-se, cada vez mais, no interior da criação:

⁴⁵ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a auto-referencialidade, aquilo que Mallarmé denominava a “dobra” da obra, à qual ele opunha o “achatamento”, próprio do jornal. A partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa *self-consciousness* que o artista deve ter de sua arte. (COMPAGNON, 1996, p. 29-30)

Por esta perspectiva, a modernidade, assim como o primeiro romantismo alemão, também buscou conceber o novo, o original, o diferente, o estranho, como uma forma de reação aos modelos e ideologias vigentes. A diferença fundamental é que os românticos se opunham à tradição clássica, que acreditava nos grandes sistemas de pensamento e escritura, nos tratados estéticos e filosóficos, nos modelos artísticos exteriores ao espírito criador, com suas regras e princípios, enquanto o artista da modernidade e os escritores do modernismo, que radicalizaram as críticas à reificação e à percepção racionalista que a modernidade concebeu, se opunham, sob muitos aspectos, à própria noção de modernidade, como aponta Matei Calinescu em *As 5 Faces da Modernidade*:

Se aceitarmos que existem, como eu propus nos primeiros capítulos deste livro, duas modernidades em conflito e interdependentes – uma socialmente progressiva, racionalista, competitiva, tecnológica; a outra culturalmente crítica e autocrítica, inclinada a desmistificar os valores básicos da primeira – estaremos melhor preparados para compreender as ambivalências e os paradoxos muitas vezes importunos ligados à linguagem da modernidade. Modernismo literário, para tomarmos um exemplo rápido, é assim tanto moderno como antimoderno: moderno no seu empenhamento na inovação, na sua rejeição da autoridade da tradição, no seu experimentalismo; antimoderno na sua rejeição do dogma do progresso, na sua crítica da racionalidade, no seu sentido de que a civilização moderna produziu a perda de algo precioso, a dissolução de um grande paradigma integrativo, a fragmentação do que outrora foi uma unidade poderosa. Para ultrapassar as dificuldades conceptuais demasiado óbvias levantadas pelo vocabulário da modernidade, falei metafóricamente das “faces” de uma constitutivamente dupla – dual, ambígua e duplicadora – modernidade. (1999, p. 233)⁴⁶

O grande projeto da modernidade – inaugurado pela crença iluminista nos postulados da razão, do cientificismo, do progresso – alcança seu momento mais contundente, mais

⁴⁶ CALINESCU, Matei. **As 5 Faces da Modernidade**. Lisboa: Editora Veja, 1999.

revolucionário e, ao mesmo tempo, mais questionável a partir da revolta estética das vanguardas européias, voláteis, desagregadoras, intransigentes, com suas faces estranhas, alheias, divergentes e protéicas, como imagens em negativo de um mesmo movimento histórico. As vanguardas, interagindo criticamente com a tradição, acabaram, elas mesmas, convertendo-se numa tradição, como afirma Compagnon na esteira do que já constataria Octávio Paz, que revela ser este um dos grandes paradoxos da arte moderna, do projeto estético da modernidade ao qual os pós-modernos irão, sob muitos aspectos, reagir, procurando revê-lo.

O fato é que a modernidade elegeu a escritura fragmentária e a auto-refencialidade do discurso, da narrativa, como suporte de algumas de suas obras mais significativas justamente para ensaiar uma resistência à própria modernidade técnica. Assim, quando a literatura da modernidade rejeita os ideais de racionalismo, de domínio técnico, de progresso e de competitividade, postulados de acordo com a ideologia capitalista, o faz em função de algumas narrativas que ainda percebem no mito sua fonte de afirmação revolucionária, como os românticos um dia sonharam. Nesse sentido, entre nossas discussões acerca do Primeiro Romantismo Alemão e a Pós-Modernidade, buscaremos compreender como as noções de escritura fragmentária e suas relações com o conceito de representação aparecem num momento decisivo das literaturas de vanguarda: o desenvolvimento do Surrealismo. Assim, por intermédio de André Breton e seu romance *Nadja*, tentaremos demonstrar como a fragmentação, aqui, ainda aparece diretamente relacionada aos modelos de representação calcados num discurso que faz do mito da fusão entre arte e vida uma forma de resistir à cooptação e ao racionalismo técnico do capitalismo moderno.

3.2. *Nadja* e o Mito Modernista da Linguagem: Memória e Fragmentação

A Arte como Salvaguarda e Resistência: o Surrealismo.

A História da Arte confunde-se, inevitavelmente, com a história da humanidade, do espírito humano como produtor, criador de coisas belas. A estética nada mais é do que o desejo humano de informar, de conceber e dar forma ao mundo. A arte existe nos mais diferentes tempos, sob as mais variadas circunstâncias. É, junto com o pensamento, uma das poucas atividades do espírito humano que pode florescer em momentos áureos da história – de desenvolvimento e progresso, de equilíbrio e harmonia – ou sob os auspícios da decadência e da barbárie. Desse modo, sempre que a humanidade entra em crise a arte aponta caminhos, levanta-se como uma contra-resposta, insurge-se contra o próprio homem na tentativa paradoxal de salvá-lo. Em momentos em que o ideal de civilização parece ruir num absoluto desespero, a arte passa a ser o espaço de uma redenção possível, uma salvaguarda, uma garantia de que nem tudo está decididamente perdido.

O homem da Idade Média, cindido pela crise da fé e pela afirmação de um pensamento humanista, em que os pilares da crença pareciam ruir dando lugar às dúvidas, aos temores, aos conflitos e à guerra, encontra sua justificativa e resgata-se da queda por meio da Renascença, da arte Renascentista. Séculos mais tarde, sob o impacto dos horrores e da barbárie em que se degenerou o Antigo Regime, a França engendra a Revolução Francesa e o homem, o espírito humano, concebe o Romantismo, com suas novas propostas, com sua radical visão de mundo, que vai influenciar o pensamento e a arte humana para além de seus limites temporais, resistindo e permanecendo, como tendência artística, estética e filosófica, de forma velada ou explícita, até os nossos dias. O Romantismo abre caminho para a liberdade do espírito, para a evasão e o sonho, para a criação como um gesto de resistência à realidade histórica que levou a Europa da tirania dos velhos déspotas esclarecidos ao delírio de grandeza napoleônico.

Na primeira metade do século 20, sob a impressão aterradora, violenta e chocante da Primeira Guerra Mundial, o homem vai se encontrar novamente perdido, agredido e violado, vítima da opressão e das mais cruéis arbitrariedades, única experiência herdada do conflito, e outra vez irá buscar salvação, consolo e justificativa na Arte: surge o surrealismo, o mais revolucionário dos movimentos de vanguarda e a mais livre das tendências artístico-estéticas (e de vida) do século 20, porque ensaiou libertar, absolutamente, o próprio espírito humano. É a arte rejeitando, mais uma vez, os escombros da realidade, a barbárie de um mundo dominado pela técnica, violento e impessoal, que só acredita na circulação irrestrita do capital e na dominação plena do Outro.

Assim, o Renascimento, o Romantismo e, fundamentalmente, o Surrealismo representam momentos da história da humanidade em que a arte ousou seu vôo mais alto: libertar radicalmente os indivíduos, transformando-se, ela mesma, na essência primeira do homem, na justificativa e no lugar ideal da existência. A liberdade, ou a idéia dela, ou a busca desesperada e irrefletida por ela, é essencial a cada um desses movimentos, mas é no surrealismo que ela ganha corpo e passa a representar, através da arte, a busca determinada do artista, a única forma de transcender a barbárie e o crime, de rejeitar os apelos da técnica, do capital e da dominação em favor de um pensamento que reconhece na arte o lugar não só da liberdade essencial, mas de uma nova existência, que se confunde incondicionalmente com a própria criação estética, num desejo de reinventar o homem e o mundo.

Vale lembrar que, ainda no século 20, após a crise estabelecida com a Segunda Guerra Mundial, o pensamento humano vai engendrar, novamente, sua contra-resposta, sua tentativa de salvaguardar-se de si mesmo: o Existencialismo filosófico engendra uma reflexão profunda da essência, da justificativa mesma da existência a partir de um contexto histórico marcado pela intolerância, pela tirania e por uma nova forma de morticínio, que põe em circulação todo o aparato tecnológico-beligerante da época como mecanismo de controle e afirmação de uma

ideologia política francamente policialesca e segregacionista. É nesse contexto que os artistas e filósofos existencialistas vão viver profundamente a sua filosofia assim como os surrealistas viveram a aventura artística do surrealismo como uma reação aos horrores da Primeira Guerra. Essa filosofia do pós-guerra pode ser compreendida e justificada pela afirmação instigante e conhecida de Sartre segundo a qual o homem está condenado a ser livre. A liberdade continua sendo a essência da insurreição, no pensamento e na arte.

O início do surrealismo não pode ser decididamente precisado, mas convencionou-se determiná-lo a partir da publicação do *Primeiro Manifesto*, em 1924. A rigor, o movimento surrealista surge como uma das facetas da arte moderna, como uma das vanguardas artísticas – juntamente com o Cubismo, o Dadaísmo, o Futurismo e o Expressionismo – que propunha a mudança radical dos paradigmas estéticos definidos e consolidados pela tradição Realista-Naturalista de fins do século 19. E entre todas as tendências de vanguarda surgidas com a modernidade, o surrealismo será a única a propor não só a transformação radical da expressão artística, mas também da própria experiência humana, convertida no objetivo primeiro da arte, procurando abolir todos os limites interpostos entre a criação estética e a vida mesma. O surrealismo, então, fia-se na crença de que a salvaguarda humana depende de um duplo movimento: a estetização da existência e a vivificação absoluta da arte, num jogo constante e irrestrito capaz de superar nossa própria condição histórica.

Por isso, a idéia do surrealismo como a última das vanguardas do século 20 é refutada por Cláudio Willer, no prefácio à tradução brasileira dos manifestos. Segundo o crítico e poeta, o movimento idealizado e definido por André Breton em seus manifestos terá uma presença marcante e decisiva ao longo de todo o século 20, o que demonstra, por um lado, sua continuidade histórica, sua historicidade, e, por outro lado, seu projeto estético e filosófico de transformação do pensamento, da arte e da própria existência, numa inquestionável contemporaneidade:

A crítica apontando a historicidade das vanguardas é perfeitamente correta. No entanto, ela não se aplica ao surrealismo. Inserir-lo na mesma série cronológica das demais vanguardas é comparar coisas completamente distintas: de um lado, movimentos preocupados em revolucionar ou transformar a linguagem artística (o que não impede, evidentemente, que tivessem desdobramentos filosóficos, políticos e ideológicos em geral); de outro, algo muito mais amplo, abrangente e ambicioso, uma expressão da busca da transformação do homem e da sociedade, na qual a manifestação mais especificamente artística é um dos aspectos.

Ou seja, em um dos casos (o das “vanguardas”), um resultado artístico, uma revolução ou renovação estética seriam um objetivo central; toda a sua rebelião se voltaria para o campo das artes. No outro (o do surrealismo), temos uma ruptura muito mais radical. (WILLER, s/d, p.15)

O que Cláudio Willer propõe é que, ao contrário do que alguns historiadores das vanguardas afirmam, o surrealismo não foi mais uma escola, ou movimento estético, ou tendência literária de vanguarda em que seus artistas se entregavam à alienação da consciência imediata das coisas, da ideologia política, da condição social do homem em favor da ruptura total com a modernidade, negando a própria arte, como com o dadaísmo, ou da afirmação eufórica da tecnologia e do progresso, como se deu com o futurismo ou da descrença total no homem e no mundo, que marcou o expressionismo. O surrealismo não se firmou como a proposta definida de conceber uma anti-arte que negasse os valores da civilização moderna, o império da máquina e da tecnologia, como os dadaístas propunham-se, num conflito direto com a estética futurista. O surrealismo estava muito além da fuga ou do escapismo, do culto absoluto e irrestrito da arte pela arte, da simples renovação da linguagem artística e literária. Diferentemente do que possa parecer, os artistas do surrealismo procuravam, através da plena liberdade artística, revolucionar a realidade, questionar paradigmas sociais, apresentar alternativas a um mundo que deixava como perspectiva os despojos da Primeira Guerra Mundial. Nesse sentido, os manifestos surrealistas permitem entrever que “a preocupação de Breton e seus companheiros sempre foi, muito mais que inovar, de recuperar a tradição, reescrever a história, e olhar o passado sob uma outra perspectiva.” (WILLER, s/d, p. 15)

O surrealismo ficou marcado como o movimento que deu vazão ao sonho, e o ideal de liberdade da escola acabou associado a essa idéia definidora, mas que não diz respeito às intenções mais francas e profundas do movimento. De um modo ou de outro, o Romantismo e o Simbolismo também deram vazão ao sonho, também procuram libertar o que havia de inconsciente e onírico no indivíduo, também rejeitaram, sob determinados aspectos, a condição histórica da qual surgiram. O surrealismo não é simplesmente a escola moderna do sonho, da liberdade, da manifestação das forças do inconsciente, da negação da história, do mundo e da sociedade capitalista. A preocupação de seus representantes ia muito além da dissonância em relação às ideologias políticas ou estéticas da época:

E aqui tocamos no que realmente seria o fundamento do surrealismo, ou sua razão de ser: uma tentativa, não de revolucionar ou questionar a criação artística apenas (o que foi levado até o limite pelo dadaísmo), mas sim de repensar e refazer o homem, a sociedade e a relação entre o homem e a sociedade, passando pela revalorização do sujeito, porém entendido dialeticamente, como relação com o que lhe é exterior e com o inconsciente, o não-sujeito consciente, o outro, o duplo do romantismo (e é neste ponto, que não pode haver confusão entre o surrealismo e qualquer modalidade de idealismo) (WILLER, s/d, p. 15)

É essa, também, a posição de Walter Benjamin em seu ensaio *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*. O ensaio de Benjamin data de 1929 e, cronologicamente, estava absolutamente próximo do movimento surrealista que havia surgido no início da mesma década. Essa proximidade não impediu o crítico alemão de perceber as potencialidades e o caráter fortemente revolucionário, transformador, do movimento. Benjamin, mesmo tão próximo dessa nova tendência artística, já havia notado, por exemplo, a “poética vital” do surrealismo: “Numa formulação mais concisa e dialética: o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1994, p. 22). Trata-se de compreender o caráter fortemente dialético do movimento, no sentido que privilegia uma relação direta entre o artista e a sociedade, buscando encontrar na arte a síntese entre as aspirações individuais e o desejo de transformação universal do mundo.

E o próprio Benjamin demonstra o que foi e quais eram os interesses do surrealismo em seus primórdios, no instante em que principiou a se organizar, a elaborar um movimento ordenado, a localizar seus precursores e criar seus seguidores:

Mas no início, quando irrompeu sobre criadores sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. A imagem e a linguagem passam na frente. Saint-Pol-Roux afixa em sua porta um aviso, quando se recolhe para dormir, pela manhã: “Le poète travaille”. Breton anota: “Silêncio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei, minha bela linguagem”. A linguagem tem precedência. (BENJAMIN, 1994, p.23)

No momento em que surge e se consolida o surrealismo, a renovação da linguagem ainda parece o destino primeiro dos artistas envolvidos pelo movimento. Recriar e renovar da linguagem artística, essencial a esse primeiro instante surrealista, é importante porque permite uma forma nova e potencializada de comunicação entre os homens, porque já não prescinde do sonho, do inconsciente, das profundezas do espírito. O surrealismo quer libertar a imaginação, olhar o mundo com olhos virgens, de primeira vez, sentir tudo de todas as maneiras, discutir, criar, sentir e imaginar para depois empreender a recriação do homem, a transformação do mundo, dando-lhe uma aparência nova, original. Nesse sentido, além de ter sido uma das últimas utopias estéticas do século 20, o surrealismo tem essa característica peculiar: a observação rigorosa, a imposição do olhar atento de quem vê e registra a vida que passa dentro e fora de si mesmo.

Essa é a posição de Breton, no *Primeiro Manifesto*, a respeito do homem no início daqueles anos 20:

Procure ele mais tarde, daqui e dali, refazer-se por sentir que pouco a pouco lhe faltam razões para viver, incapaz como ficou de enfrentar uma situação excepcional, como seja o amor, ele muito dificilmente o conseguirá. É que ele doravante pertence, de corpo e alma, a uma necessidade prática imperativa, que não permite

ser desconsiderada. Faltarão amplidão a seus gostos, envergadura a suas idéias. De tudo o que lhe acontece e pode lhe acontecer, ele só vai reter o que for ligação deste evento com uma porção de eventos parecidos, nos quais não toma parte, eventos perdidos. Que digo, ele fará sua avaliação em relação a um desses acontecimentos, menos aflitivo que os outros, em suas conseqüências. Ele não descobrirá aí, sob pretexto algum, sua salvação.

Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares. (BRETON, s/d, p. 34)

Por isso há uma certa unanimidade por parte da crítica em afirmar que o surrealismo surge como uma busca pela revalorização da linguagem, mas que, naturalmente, vai deixando de ser uma tendência estético-literária e passa a ser uma atitude filosófica e política, que move o artista à ação socialmente renovadora, fundamentando-se no ideal de liberdade absoluta e de reconstrução da realidade aparente. Ou seja, o surrealismo ganha seus contornos definitivos de uma poética de insurreição, de levante, de revolução transformadora. Os surrealistas deixam de interpretar o mundo, como boa parte dos movimentos artísticos lograram fazer, para recriar o mundo. E o Verbo, como não poderia deixar de ser, ainda é o princípio, mas deve estar além dos séculos de corrupção dos sentidos. A liberdade surrealista tem muito pouco a ver com o idealismo romântico de última hora, por exemplo, que ainda estava ligado ao surgimento do Estado Nação e dos ideais nacionalistas. O surrealismo prescinde da liberdade sob o domínio do Estado e da lógica racionalista.

Dáí Breton afirmar:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apóia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeça-se isso às descobertas de Freud. Com a fé nestas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. (BRETON, s/d, p. 40)

No início, é preciso questionar profundamente o império e o domínio da lógica. Não só a lógica racionalista, mas também a capitalista, a lógica de mercado que ganha força e determina os destinos do homem, condenado ao domínio da técnica e da especialização, passando à condição de peça da engrenagem de mercado, produto da realidade industrial que controla o pensamento, os gestos e as ações. O primeiro impulso de liberdade surrealista é romper com a condição de “homem industrializado”, de filho do racionalismo e do positivismo científico que determinam a vida e o pensamento em fins do século 19 e início do século 20. Por isso os surrealistas elegem o sono e o sonho como os mecanismos para essa primeira libertação. Nada mais livre e indeterminado pela lógica imediata do que o sonho, lugar em que o homem pode ensaiar seu regresso ao mundo original, anterior à realidade aparente, à própria linguagem definidora do racionalismo científico. É o que Octávio Paz sugere em *André Breton ou a Busca do Início*:

Escrever sobre André Breton com uma linguagem que não seja a da paixão é impossível. Além do mais, seria indigno. Para ele os poderes da palavra não eram distintos dos da paixão e esta em sua forma mais alta e tensa, não era outra coisa que a linguagem em estado de pureza selvagem: poesia. Breton: a linguagem da paixão, a paixão da linguagem. Toda a sua busca, tanto ou mais que a exploração de territórios psíquicos desconhecidos, foi a reconquista de um reino perdido: a palavra do princípio, o homem anterior aos homens e às civilizações. O surrealismo foi sua ordem de cavalaria e sua ação inteira foi uma Quête du Graal. (PAZ, 1996, p. 221)

Notemos que Paz fala em André Breton, e não especificamente em surrealismo. O motivo é bastante simples: o surrealismo foi, em grande parte, a aventura espiritual de Breton. Não haveria, a rigor e como o concebemos, o surrealismo se não fosse a participação ativa do poeta francês. As contribuições teóricas, práticas e artísticas de Breton foram determinantes para que o movimento surrealista ganhasse os contornos de poética vital, de atitude filosófica que o justificavam. E *Nadja* é o exemplo mais categórico dessa afirmação. Todo o surrealismo, em intenção, pensamento, estilo, linguagem e ação pode ser percebido no périplo poético que o narrador do principal romance de Breton vai perfazer.

Agora, voltando a afirmação de Paz, podemos dizer que o “homem anterior aos homens e às civilizações”, só pode ser alcançado pela liberdade plena do corpo e do espírito. Mas só se chega a essa liberdade plena, ideal, no início, dando voz e forma ao sonho. A arte, principalmente a literária, passa a ser um elogio do sonho, o rompimento das fronteiras que cercam o homem e o obriga à realidade bruta. E a dimensão onírica só pode ser ouvida através de uma linguagem igualmente livre, que encontre a forma mais ou menos perfeita de dar vazão aos reclames do inconsciente, o não-lugar do homem. Nesse sentido, a escrita automática, ou o automatismo psíquico, que marcou em profundidade o estilo surrealista, é a forma ideal de ouvir e registrar a paisagem onírica de que, em maior ou menor grau, somos feitos, mas que, muitas vezes, nos escapa.

O fundamento da “escrita automática” é a crença na identidade entre falar e pensar. O homem não fala porque pensa, mas sim pensa porque fala; melhor dizendo, falar não é distinto de pensar: falar é pensar.

As idéias de Breton sobre a linguagem eram de ordem mágica. Não só nunca distinguiu entre magia e poesia, como pensou sempre que esta última era efetivamente uma força, uma substância ou energia capaz de mudar a realidade. Ao mesmo tempo essas idéias possuíam uma precisão e uma penetração que me atrevo a chamar de científicas. Por um lado via a linguagem como uma corrente autônoma e dotada de poder próprio, uma espécie de magnetismo universal; por outro concebia essa substância erótica como um sistema de signos regidos pela dupla lei da afinidade e da oposição, da semelhança e da alteridade. (...)

A antiga noção de analogia reaparece: a natureza é linguagem e esta, por sua vez, é duplo daquela. Recuperar a linguagem natural é voltar à natureza, antes da queda e da história: a poesia é o testemunho da inocência original. (PAZ, 1996, p. 223-24)

Assim, encontramos a afirmação de Breton no *Primeiro Manifesto*:

Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. Os próprios analistas só têm a ganhar com isso. Mas é importante observar que nenhum meio está a priori designado para conduzir este empreendimento, que até segunda ordem pode ser também considerado como sendo da alçada dos poetas, tanto como dos sábios, e o seu sucesso não depende das vias mais ou menos caprichosas a serem seguidas. (BRETON, s/d, p. 40-1)

Há, então, por trás de todo o movimento surrealista uma espécie de poética essencial. O discurso poético, para os surrealistas, funda o novo homem, concebe uma realidade nova em que mergulha, vertiginosamente, o espírito. Isso porque a *poiésis* cria suas próprias

verdades, particulares e intransferíveis, comportando um universo próprio e singular de seres e coisas. O mundo ganha forma através da auto-atividade do pensamento poético. Assim, a poesia seria a manifestação de uma criação que nos humaniza, que nos desperta a hora mágica em que realidade e imaginação se fundem no encontro eternamente sonhado com o Outro. O surrealismo reinventa o poder da palavra, som e silêncio; a procura pelo que quer que seja nos labirintos insondáveis da linguagem; o despertar da Musa; o ato de inventar-se e se dar a ver poeticamente e, acima de tudo, nos ensina o exercício redivivo da transcendência estética. Se o mundo moderno é este que se desagrega e se arruína, a linguagem criadora é o último lugar possível em que o sujeito pode se reencontrar, resignificando-se e, conseqüentemente, ao mundo que o cerca.

A Narrativa Poética

O surrealismo, visto por esta perspectiva, foi uma forma de resgatar o homem de uma realidade destroçada, comprometida e desesperançada, em que se precipitara durante e após os conflitos, as tensões e os horrores da Primeira Guerra Mundial. Uma forma de rever e reaver a sensibilidade perdida, de transformar o espírito humano, de encontrar um caminho restaurador, revolucionário, que pudesse ensaiar, mais uma vez, a utopia de fazer da arte – sobretudo da literatura – o novo horizonte estético e existencial a ser alcançado. A poeticidade engendra a liberdade e esta assume a sua condição de força transformadora, de atitude filosófica que molda e dá sentido às aventuras artísticas, estéticas e, por que não dizer, políticas do surrealismo. Assim, é a partir de uma postura poética, filosófica e ideológica que André Breton funda o movimento surrealista e lança seus manifestos definidores. Mas, acima de tudo, é a partir da crença no poder transcendente da poesia que Breton concebe a mais inspirada e inspiradora das obras surrealistas: *Nadja*, um romance que se abre para a poesia como uma fonte de revelação, que se orienta para a superação do próprio gênero narrativo,

concebendo uma obra cujo estofo central é, a um só tempo, a vida, a arte, o pensamento e a aventura de uma existência múltipla e vária. *Nadja* é um dos momentos singulares e originais de uma forma de expressão que se convencionou chamar de narrativa poética.

A narrativa poética não põe em questão apenas a problemática evidente da distinção entre os gêneros literários, a superação de seus limites, a confluência entre o narrativo e o poético como formas distintas e alheias de criação. Ela não pode ser entendida apenas como a interiorização de elementos formais - sonoros, rítmicos, visuais e imagéticos – próprios da poesia pela prosa. A narrativa poética, na verdade, ganha contornos quando o artista reconhece que o verso já não pode lutar sozinho, com suas velhas armas, contra a afasia de uma realidade que prescinde terrivelmente da poesia e que acredita na linguagem saturada da comunicação, com seus signos engessados numa referencialidade absurda, seus códigos aceitos e automatizados, que acenam para as supostas verdades que criam, suas técnicas propagandísticas, a vender felicidade, afeto, sentimento, sucesso, amor, paixão e etc. A narrativa poética é a tentativa de superar as limitações e o desgaste dessa linguagem que se põe em cena no jogo da comunicação, valendo-se da força criadora da poesia, marcada pela noção de *Darstellung*, aquilo que se apresenta, que se presentifica, que se desvela, aliada ao poder de representação do mundo que a narrativa traz em si.

O romance, a novela ou qualquer forma narrativa que pactue com o poético trabalha, então, com uma dupla possibilidade artística e estética que a relação entre *mímesis* e *poiésis* evidencia: a primeira dessas possibilidades diz respeito ao potencial, próprio da narrativa, de configurar-se como um reflexo da realidade, como o lugar-espelho do mundo, que privilegia, em sua interioridade, a assinalação das diferenças entre a narrativa mesma e o mundo ao qual busca dar forma, recriando-o. A segunda possibilidade, por sua vez, está relacionada à *poiésis* como a instância de um produzir, de um gerar original, que busca a concepção mesma das coisas e do mundo, que procura se firmar como pura criação. A narrativa poética, desse modo,

é uma narrativa que se engendra como o reflexo do mundo, da realidade e do indivíduo, na medida exata em que se concebe a partir da força instauradora da linguagem poética.

A narrativa poética põe em evidência essas duas formas de criação artística, de circulação de sentidos, de orientação estética. Por isso, de acordo com Octávio Paz, no ensaio *Ambigüidade do Romance*, a “função mais imediata da poesia, o que poderia chamar-se sua função histórica, consiste na consagração ou transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo. Neste sentido, a palavra poética funda os povos.” (PAZ, 1996, P.68). É o caráter fundante da *poiésis* que altera radicalmente a idéia de representação tradicional sobre a qual a narrativa realista se erguia. Não basta percorrer o mundo em sua extensão empírica, referencial, imediatamente nada e reconfigurá-lo, recriá-lo, assinalar suas singularidades, marcas suas diferenças: é preciso que a narrativa oscile, também, para o espaço fundador e original da poesia, para sua essencialidade exemplar, sempre na divisa do pensamento, sempre à espreita do próprio ser, do desvelamento e da revelação de uma verdade primordial, que se cria e afirma pelos movimentos insuspeitados da *poiésis*. A narrativa poética permite entrever o que Octávio Paz chama de ambigüidade do romance, que pode ser entendida como a ambigüidade radical que promove o apagamento das fronteiras definidas entre os gêneros literários:

Embora o seu ofício [do artista] seja o de relatar um acontecimento – e neste sentido parece-se ao historiador – não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Ritmo e sintaxe de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial impureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa. (PAZ, 1996, p. 68-69)

A afirmação de Paz é esclarecedora no sentido em que nos revela uma outra dimensão a respeito da questão do conflito aberto entre os gêneros, conflito este que acaba na superação

dos limites entre o narrativo e o poético: o romance significa, na verdade, uma forma tensa pela qual prosa e poesia, razão e intuição, fantasia ou imaginação, relato e delírio comunicam-se tacitamente. O romance viveria desse movimento pendular entre a tendência à história, à objetividade e à descrição como forma de ordenar a narrativa, e o mito, característica marcante da poesia, como forma de atingir a revelação essencial dos seres e das coisas, como uma instância fundadora do mundo. O romance vive dessa tensão. A diferença é que alguns romances procuram rejeitar sumariamente essa aproximação, furtando-se, o máximo possível, à poesia. Outros, por sua vez, levam esse conflito às últimas conseqüências e são estes que concebem a narrativa poética como uma nova forma de escritura:

Desde os princípios deste século o romance tende a ser poema de novo. Não é necessário sublinhar o caráter poemático da obra de Proust, com o seu ritmo lento e suas imagens provocadas por uma memória cujo funcionamento não deixa de apresentar analogias com a criação poética. Tampouco é mister deter-se na experiência de Joyce, que faz a palavra recuperar sua autonomia para que se rompa o fio do pensamento discursivo. (PAZ, 1996, p. 73)

Mas é preciso compreender que a narrativa poética vive muito mais na dependência da idéia de *poiésis* do que simplesmente dos caracteres estruturais que configuram o poema. Ainda que lance mão do ritmo, da analogia, da associação de idéias, da concepção de imagens, da sintaxe musical do verso, a narrativa poética é determinada, essencialmente, pelo poder gerador da *poiésis*, que se avizinha do pensamento filosófico, que promove uma investigação profunda das motivações do espírito e que se fia na crença particular e intransferível de que é, ela mesma, uma forma de transformar drasticamente o real, de lhe impor uma nova e inequívoca visada. Nesse sentido, *Nadja* deve ser entendido como um romance do espírito, que põe em cena o turbilhão de idéias, sentimentos e sensações de que somos feitos, que se abre para a busca do instante mágico da existência, que só pode se

revelar a partir da força criadora da *poiésis*, que se divisa com o poder encantado e instaurador do mito, pois, como afirma Maurice Blanchot, em *A Linguagem da Ficção*⁴⁷,

o mito presume, entre os seres da ficção e seu sentido, não as relações de signo e significado, mas uma verdadeira presença. Quando nos engajamos na histórica mítica, começamos a viver seu sentido, estamos impregnados dele, nós o “pensamos” realmente e em sua pureza, pois sua pura verdade só pode ser entendida nas coisas em que ela se realiza como ação e sentimento. (1997, p. 81)

Em *Nadja*, o poético faz com que a obra assuma a linguagem fundante da poesia e do mito, rompendo com os limites da narrativa tradicional e alterando profundamente a relação que o artista estabelece com a realidade que lhe serve de referência. Mas é preciso compreender que o ponto de partida da narrativa poética já não é a realidade mesma, mas sim os movimentos interiores do espírito, que transformam a percepção do mundo e das coisas, que se fiam em suas múltiplas perspectivas, que dependem sempre das traições e das armadilhas da memória:

O mito, por trás do sentido que ele mostra, reconstitui-se incessantemente; é como a manifestação de um estado primitivo em que o homem ignoraria o poder de pensar fora das coisas, só refletiria encarnando nos objetos o próprio movimento de suas reflexões e assim, longe de empobrecer o que ele pensa, penetraria no mais rico pensamento, no mais importante e no mais digno de ser pensado. Daí a literatura poder constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos. (BLANCHOT, 1997, p. 81)

A realidade, na obra, ganha os contornos imprecisos de uma paisagem interiorizada, de um mundo que se filtra não pelo olhar, mas pelos movimentos da linguagem no interior do indivíduo. Trata-se de perceber a realidade a partir dos movimentos da memória. Ao invés da descrição objetiva do mundo, a narrativa poética propõe a imaginação potencializada do mundo: associação entre o relato de ordem realista, tributário das experiências do sujeito com o mundo de seres e coisas que o rodeia, e a palavra mágica, mística e mítica, herança da *poiésis* como fonte de instauração e revelação da verdade do mundo que se dá como verdade

⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

do ser. É o próprio Breton, em “*Antes do Mais (telegrama retido)*”, espécie de prefácio à reedição de *Nadja*, quem nos dá a medida de obra:

Talvez convenha de modo especial a *Nadja*, em razão de um dos dois principais imperativos “antiliterários” aos quais esta obra obedece: a par da abundante ilustração fotográfica que objetiva eliminar qualquer descrição – acusada de inanição no *Manifesto do surrealismo* –, o toma adotado para a narrativa, que se calca no da observação médica, principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo quanto o exame e o interrogatório podem produzir, sem a mínima preocupação com o estilo do relato. Observar-se-á, ao longo da leitura, que esta resolução, buscando em nada alterar o documento “tomado ao vivo”, aplica-se não apenas à pessoa de Nadja mas ainda a terceiras pessoas bem como a mim. O despojamento voluntário de um escrito dessa natureza contribuiu sem dúvida para a renovação de sua audiência ao recuar seu *ponto de fuga* para além dos limites ordinários. (BRETON, 1999, p. 8)

O que Breton chama de “despojamento voluntário” de seu escrito revela uma espécie de modéstia literária que nunca foi a maior virtude do poeta francês, além de conter um paradoxo essencial: a narrativa de *Nadja*, seu estilo, sua abertura de sentidos, sua organização estrutural nada tem de despojada, ao contrário, é um rigoroso e voluntarioso – e aí reside o paradoxo da afirmação de Breton – exercício de criação que prescindiu, por exemplo, da descrição em favor de um conjunto fotográfico que se impõe ao longo de toda a narrativa para criar mais uma das ilusões de representação que envolve todo o romance: a crença de que a imagem fotográfica daria conta de conter em si a percepção do real que o poeta busca flagrar, substituindo a descrição de ordem realista, que teria como principal desabonador o fato de simular a verdade referencial, comprometendo as livres associações de idéias e sensações que a narrativa busca impetrar. O caráter notadamente poético de *Nadja* é que faz com que o romance, de uma forma geral, esteja muito além do simples despojamento, do relato natural, livre da “mínima preocupação com o estilo”. Na verdade, tudo em *Nadja* revela domínio técnico e apuro estilístico, e faz com que atentemos, durante toda a leitura, para a estrutura mesma da obra, para a lógica de sua organização interna, para as dimensões simbólicas da existência e do mundo que a linguagem articula. Aliás, essa é uma característica mesma da narrativa poética, como afirma Tadié em *Le récit poétique*:

est la forme de récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] le récit poétique conserve la fiction d'un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, attire l'attention sur la forme même du message. (TADIÉ, 1997, 7-8)

A afirmação de Tadié, principalmente no que concerne ao “conflito constante entre a função referencial, com suas tarefas de evocação e representação, e a função poética, que atrai a atenção sobre a forma mesma da mensagem”, acena para a posição assumida por Breton ao afirmar o caráter voluntariosamente despojado de *Nadja*. O livro de Breton afirma a tensão entre a função referencial – própria do espectro narrativo, sobretudo aquele de caráter realista – e a função poética que solicita, constantemente, a atenção para a forma, a estrutura mesma da mensagem. Se a narrativa poética tem como característica essencial esse conflito, *Nadja* o leva às últimas conseqüências, promovendo a desarticulação absoluta das funções narrativas, rejeitando a descrição das pessoas e dos espaços exteriores em favor de uma iconografia que, simbolicamente, marca o delírio da forma, admitindo o movimento livre do pensamento, que não se fixa em nada, que se deixa vagar – assim como o próprio narrador – perdido pelas coisas, as pessoas, o mundo e as imagens que lhe vêm à mente.

Um Olha Sobre Nadja

Ao admitir o movimento livre do pensamento, ao revolucionar a estrutura narrativa e dar vazão à linguagem originária, que busca a essência mesma dos impulsos da alma, do espírito, André Breton faz de *Nadja* o que podemos chamar de um grito extremado de liberdade. Romance onírico, automatismo psíquico, relato do inconsciente, há várias formas de designar o livro de Breton, todas mais ou menos acertadas, mas *Nadja* é fundamentalmente o périplo artístico-existencial de seu autor, o lugar de nascimento, descoberta, encontro, amor

e, por que não dizer, morte de si mesmo. A morte do ser consciente, do homem racional, que planeja, prevê e acredita no mais completo e absoluto domínio técnico e científico sobre seu destino. Nada fomos ou somos senão o acaso de uns tantos acontecimentos desordenados, que se perdem no labirinto de uma memória alheia a todo e qualquer fio de Ariadne. Não há guias, mapas ou manuais para aquilo que podemos chamar de o ato mais simples e humano: existir. *Nadja* procura ser a demonstração viva dessa idéia: um pôr-se a si mesmo em questão; uma criação que principia como um gesto interrogante, numa tentativa exasperada de auto-definição. Assim, não é estranho que a narrativa de Breton tenha início pondo o próprio ser em questão:

Quem sou? Se excepcionalmente recorresse a um adágio, tudo poderia realmente resumir-se em saber “com quem ando”? Devo confessar que essa expressão me perturba um pouco, pois tende a estabelecer entre mim e certas pessoas relações mais singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar. Diz muito mais do que intenta dizer, faz-me desempenhar em vida o papel de um fantasma, alude evidentemente ao que eu deveria deixar de ser, para ser *quem* na verdade sou. Tomando-a de forma um tanto abusiva nesta acepção, dá-me a entender que tudo quanto considero manifestações mais ou menos objetivas de minha existência, manifestações mais ou menos deliberadas, não passa, nos limites desta vida, de uma atividade cuja verdadeiro campo permanece para mim inteiramente desconhecido. (BRETON, 1999, pág. 11)

Antes de tudo, a própria existência, como ato deliberado, como certeza inquestionável, impossível quase de ser posta a prova, fé última do indivíduo, começa a ruir ainda no primeiro parágrafo de *Nadja*. É preciso, ao contrário de toda a fé e de toda a crença – particular e intransferível acerca de nosso destino e de nossa existência –, reconhecermos que não temos a resposta imediata à primeira e mais terrível dúvida que o narrador-Breton nos coloca. Ao se perguntar quem é, o narrador põe em dúvida a principal instância de toda e qualquer narrativa: a *persona* que narra, o sujeito que conta, o eu envolvido com e pelo universo que conta, narra ou descreve. Não se trata de um jogo retórico, como pode parecer à primeira vista. Mesmo a ironia de não poder se resumir ao adágio popular, ao “dize-me com quem andas que te direis quem és”, coloca a questão em todo seu desconcerto: a indefinição de si mesmo se dá em relação ao próprio ser e ao Outro, com quem deveria se divisar. Essa problemática dará o tom

do romance, da relação estabelecida entre o narrador e Nadja, jovem linda e enigmática, espírito livre e incondicionado que desperta no narrador mais do que o desejo erótico, mas também a vontade criadora, a buscar por uma narrativa que seja capaz de evidenciar toda a complexidade que envolve a percepção de si mesmo, da realidade e do Outro.

O problema central que a narrativa de Breton coloca, desde o início, são os meios escolhidos pelo narrador para alcançar essa percepção: o sono, o sonho, o delírio, os impulsos do inconsciente, o “acaso objetivo”, que consiste em flunar pelas ruas de Paris em busca de um encontro revelador, de uma epifania, da manifestação de uma verdade do mundo que se traduza, instantaneamente, numa verdade do espírito, colocando em jogo, para a consciência, a supra-realidade, a dimensão transcendente do real feita sobretudo da e pela linguagem: o ponto supremo, o lugar em que as oposições, as antinomias e os pontos cegos que se interpõem entre sujeito e realidade, Eu e o Outro, verdade do mundo e verdade da obra se anulam:

O símbolo do *point suprême*, enquanto região conciliadora das antinomias, abrange a subjetividade da consciência e o universo exterior, restabelecendo uma relação dialética entre idealismo e materialismo. [...] O *hasar objectif* é, para Michel Carrouges, a reunião desses fenômenos que manifestam a invasão do maravilhoso, do fantástico, na vida cotidiana e denotam a possibilidade de uma futura fusão do homem e do universo para a conquista do *point suprême*. (OLIVIERI, 1984, p. 57)⁴⁸

Assim, para que essa fusão possa ocorrer é fundamental que o eu se coloque em questão, se proponha, em primeiro lugar, a pensar não o mundo ou a realidade, mas sua própria condição enquanto aquele que se lança em direção a esse pensamento: a pergunta “quem sou eu?”, que se coloca como questão fundante do discurso remete a uma dupla existência: a do que enquanto sujeito empírico e a do eu enquanto narrador, figura que se textualiza e que se manifesta por intermédio da linguagem. Se considerarmos *Nadja* como um périplo existencial do próprio Breton, a narrativa passa a ser a busca pelo significado mais

⁴⁸ OLIVIERI, Rita. **Surrealismo e marxismo na obra de André Breton**. Revista Sitientibus, Feira de Santana, 2(4), jan./jun. 1984. P. 57-66.

fundo da existência como consciência de si mesma, e da obra como reflexão sobre si mesma. Trata-se de uma tentativa de encontrar-se através da arte, uma forma de compreender o homem em sua multiplicidade de caracteres, em suas dimensões estéticas, filosóficas, psíquicas e sociais, de liberar a palavra do jogo da representação para que ela construa um mundo próprio:

Só que essa emancipação das palavras deve ter dois sentidos. De um lado, na escrita automática, não é propriamente a palavra que se torna livre, mas a palavra e minha liberdade que se tornam uma coisa só. Penetro na palavra, ela guarda minha marca e é minha realidade impressa; adere à minha não-aderência. Mas de outro lado, essa liberdade das palavras significa que as palavras se liberam por si mesmas: elas não dependem mais exclusivamente das coisas que expressam, agem por conta própria, brincam e, como diz Breton, “fazem amor”. Os surrealistas perceberam muito bem – e se serviram disto admiravelmente bem – o caráter estranho das palavras: viram que tinham uma espontaneidade própria. Há muito tempo a linguagem já pretendia ter um tipo especial de existência: ela recusava a simples transparência, não era apenas um olhar, uma maneira de vazia de ver; ela existia, era uma coisa concreta e até mesmo colorida. Além disso, os surrealistas achavam que ela não era algo inerte: existe nela uma vida e uma força latente que nos escapam. (BLANCHOT, 1997, p. 91)⁴⁹

A idéia difundida e incondicionalmente aceita de que o surrealismo é apenas a supremacia do inconsciente sobre as formas de pensamento racionalizadas, por meio do automatismo psíquico, da escrita automática, é um engano. Basta atentarmos para o rigor de investigação e construção que *Nadja* revela. O pacto de Breton com a poesia nada mais significa do que a tentativa de revelar que a condição humana, para além da superfície das aparências, só pode ser compreendida como uma construção, como um criar-se que se firma sob os postulados da linguagem em constante processo de renovação. O gesto mais revolucionário que o artista pode conceber, em favor de si mesmo e do Outro, é libertar, antes de tudo, a própria linguagem. Nesse sentido, a escrita automática dos surrealistas vai deixando de se grafar como o caos desordenado da palavra e se instaura como um a revolução orientada da linguagem. Não se trata de escrever ou descrever o delírio, mas de fazer das palavras o lugar em que o indivíduo se revela em sua dimensão mais funda.

⁴⁹ BLANCHOT, Maurice. “Reflexões sobre o Surrealismo”. In: **A Parte do Fogo**. Idem, Ibidem.

O próprio Breton, justificando a reedição da obra, demonstra o quanto há de consciente nessa busca surrealista pela liberação da linguagem e do inconsciente, pelo conflito declarado entre a objetividade do real e subjetividade da consciência, que o apreende nos interstícios da linguagem:

Subjetividade e objetividade travam, durante o curso de uma vida humana, uma série de combates, donde no mais das vezes a primeira se sai inteiramente mal. Ao cabo de trinta e cinco anos (a pátina não é brincadeira), os leves cuidados com que resolvo cercar a segunda testemunham apenas certa preocupação quanto à forma de dizer, que só a esta dizem respeito, porquanto o maior valor da outra – que continua a me importar muito mais – reside precisamente na carta de amor pontilhada de erros e nos “Livros eróticos sem ortografia”. (BRETON, 1999, p. 9)

Marcel Raymond, em *De Baudelaire ao Surrealismo* (1997), traz uma contribuição decisiva para a compreensão da idéia de que o surrealismo não significa unicamente automatismo psíquico, escrita automática, linguagem do inconsciente e da vazão ao sonho, mas que ele comporta fundamentalmente uma atitude filosófica, política e artística, como outrora o foi o dandismo de Baudelaire, vagando pelas ruas de Paris, povoadas de belezas, mistérios, paixões e desacertos. Marcel Raymond afirma que a supremacia da voz, do ditado do pensamento, exige condições favoráveis para acontecer, como a abstração da realidade e o fechamento dos sentidos para o mundo exterior, alcançando um estado de espírito vizinho ao sonho, em que o artista prescinde da razão e escreve seguindo o movimento acelerado do pensamento. E o próprio Raymond defende a idéia de que é impossível para o artista manter-se completamente fiel a todas essas circunstâncias, que às vezes as obras atingem clareiras conscientes, e que nem por isso o texto perde em força ou intencionalidade. Em *Nadja*, há muito de um projeto consciente por trás de sua escritura: a iconografia, cujas imagens substituem a descrição, a busca orientada pelo Outro, a proposta de abertura de sentidos por meio de um discurso francamente poético, que rompe com os limites da objetividade realista e concebe a verdade do espírito, interior, subjetiva, voltada para a revelação mito-poiética da própria escritura.

O que Raymond quer dizer é que a escrita automática se transformou no carro chefe do movimento surrealista, e que permitiu à crítica encontrar um porto seguro na hora de buscar compreender, analisar ou discutir as obras dos principais artistas e teóricos do movimento. O problema é que o automatismo psíquico acabou por se transformar na característica redutora e reducionista de todo o movimento. Fala-se em Freud, nos métodos de interpretação dos sonhos inaugurados pelo austríaco, na investigação do inconsciente de que a psicanálise lança mão e associa-se a tudo isso a escrita automática surrealista. Assim, só seriam textos legitimamente surrealistas aqueles que admitissem apenas o ditado do pensamento, que colocassem em questão a capacidade lógica do discurso em dizer qualquer coisa fora do espaço da subjetividade. Ao contrário do que possa parecer, o grande texto surrealista é justamente aquele que encontra uma forma de síntese entre a lógica racional do discurso e os instantes de absoluto delírio criativo, como acontece ao longo de toda a narrativa de *Nadja*.

Indo ainda mais longe, o grande texto surrealista é aquele que se transforma, do princípio ao fim, numa experiência fundamental e revolucionariamente poética. Fundamental porque se impõe como um modo de superar os limites entre as formas de representação discursiva – a arte, a filosofia, a política e a estética - e revolucionária porque procura deslocar o indivíduo para o centro extremado da escritura, fazendo desta o lugar primordial do ser e a fonte de irrupção de um mundo que se manifesta e singulariza não como reflexo de uma realidade empírica, mas enquanto produção ativa da própria obra. E Breton, logo no início do romance, aponta a medida exata de suas intenções:

Não tenho intenção de narrar, às margens do relato que vou empreender, senão os episódios marcantes de minha vida *tal como a posso conceber fora de seu plano orgânico*, ou seja, na própria medida em que ela está confiada ao acaso, do mais ínfimo ao mais alto grau, e recalcitrando contra a idéia comum que dele faço, introduzir-me no mundo como que proibido das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos em que se sobressai outra manifestação além da mental, de acordes placados como no piano, de clarões que fariam ver, mas *ver* de fato, se não fossem mais rápidos ainda que os demais. Trata-se de fatos de

calor intrínseco sem dúvida pouco controlável, mas que, por seu caráter absolutamente inesperado, violentamente incidental, e pelo gênero de associações de idéias suspeitas que despertam, uma maneira de vos fazer passar do fio da Virgem à teia de aranha, ou seja o que seria no mundo a coisa mais cintilante e mais graciosa, não era no canto, ou nas paragens, a aranha; trata-se de fatos que, se fossem passíveis de simples constatação, apresentariam de cada vez todas as aparências de um sinal, sem que se possa dizer ao certo de que sinal, que fazem com que, em plena solidão, eu descubra cumplicidades inverossímeis, que me convencem de minha ilusão todas as vezes que me acredito só no leme do navio. (BRETON, 1999, pág. 18-19)

O surrealismo de Breton, e particularmente o de *Nadja*, não trata exclusivamente de dar vazão ao sonho, ao universo onírico de que somos povoados, ao inconsciente pulsante e feroz, como quer a crítica, o que o Romantismo, mais de um século antes, já havia conquistado: a liberdade e o sonho como bases da construção estética e artística, como forma de conhecimento do eu. O surrealismo vai tentar levar a arte aos limites do comportamento humano, criando uma poética vital, que contamine o mundo a sua volta, que resgate o indivíduo do abismo caótico em que o século 20 o precipitou. Assim, *Nadja* não é um romance puro, como os que escreveram Flaubert, Zola ou Balzac, em fins do século 19. É uma narrativa que busca a experiência poética absoluta: a poesia essencial do ser, dos seres, das coisas e da própria arte. E apenas essa busca é que conta, só ela importa porque só ela pode vencer o caos histórico no qual o artista estava terrivelmente mergulhado.

Assim, é preciso entender que narrativas como *Nadja*, apesar de serem construídas a partir de dados da vida do autor (lugares que ele frequenta, pessoas que conhece, mulheres que ama), ficam muito distantes das fronteiras do relato autobiográfico. O tom confessional, os fatos e as circunstâncias particulares, os acidentes pessoais não contam. O que há é uma subjetividade turbilhonada, que aflora ao nível da narrativa e que constitui as bases e o fundamento do relato. É certo afirmar que o narrador de *Nadja* é o próprio Breton, mas não é apenas o autor, o escritor ou o homem, é também sua persona poética, o discurso de que se faz, a poesia original que o próprio movimento surrealista visa alcançar, a busca por si mesmo sob aparência de confissão. A narrativa passa a ser uma forma de resgatar-se do limbo do

esquecimento ou da total ausência de poesia de que se faz a vida diária, distribuída entre as coisas pérfidias ou nulas, um modo de ascender novamente depois da queda original.

O que é difícil imaginar ou aceitar é que esse resgate e essa ascensão não sejam um movimento criativo livre e completamente desordenado, um caos verbal que se precipita na forma de relato ou narrativa, mas que há não só um estilo como também um rigor de construção ao nível do discurso que garante e atesta à obra a sua condição estética, artística. Breton sabe que se a realidade é algo mais ou menos objetivo, dado, empírico, a memória não o é, e aceita essa condição como fonte primeira do processo criativo, daí as associações de idéias acontecerem livremente em *Nadja*, sem que possamos afirmar que tudo na obra de Breton seja puro e simples ditado do pensamento, voz do sonho, delírio imaginativo ou imagético:

Não se espere de mim a narrativa integral do que me foi dado experimentar nesse domínio. Limitar-me-ei aqui a lembrar sem esforços de fatos que, independentemente de qualquer instância de minha vontade, ocorreram comigo, e que me dão, por vias insuspeitáveis, a medida da graça e da desgraça particulares de que sou objeto; deles falarei sem ordem preestabelecida e conforme o capricho da hora que os fizer vir a tona. (BRETON, 1999, pág. 21-22)

(Poderia acaso ser de outra forma, já que queria escrever *Nadja*?) pouco importa que, aqui ou ali, um erro ou omissão mínima, e mesmo certa confusão ou um esquecimento sincero projetem uma sombra sobre a narrativa, sobre o que, em seu conjunto, não seria possível de suspeita. Gostaria enfim que não se levassem tais acidentes do pensamento à sua injusta proporção de fatos diversos e que se digo, por exemplo, que em Paris a estátua de Étienne Dolet, na praça Maubert, sempre me atraiu e ao mesmo tempo me causou o mais insuportável mal-estar, não se vá deduzir daí imediatamente que eu seja, em tudo e por tudo passível de psicanálise, método que aprecio embora pense que ela visa apenas a expulsar o homem de si mesmo, e da qual espero um alcance superior às meras funções de meirinho. (BRETON, 1999, pág. 22-25)

Assim, muito do que se convencionou chamar de escrita automática é, na obra de Breton, o trânsito livre da memória que se dissipa antes mesmo de ganhar seus contornos mais ou menos definitivos. Esse processo, longe de conceber uma narrativa totalizante do o ser, da existência, acaba por se impor como a expressão fragmentária, fraturada, das relações entre a memória e a percepção do real. A realidade, então, passa a ser tomada como a apreensão

memorialística de pedaços, estilhaços, fragmentos de um mundo que o narrador reconhece como Paris – com suas ruas, pessoas, rostos, cafés, teatros, o Senna, e etc. –, mas que não pode ser divisado, no interior da obra, senão como um espaço em permanente diluição, porque as lembranças que os ordenam é a mesma que se sujeita às imprecisões da memória:

Nadja é um texto construído de fragmentos bem diversos não apenas quanto aos gêneros de discurso, como também quanto ao tom utilizado pelo narrador. Ora temos a sensação de estar perante explicações teóricas sobre conceitos basilares da ética surrealista, como quando o narrador expõe suas convicções sobre o poder do(s) encontro(s), nas primeiras páginas de *Nadja*, ou como, quando, nas últimas, se lança naquela crítica iconoclasta das prática psiquiátrica dominante, durante as quais a fidelidade ao tal tom próprio da “*observation medicale*” atinge o seu ponto mais alto, embora, como quase sempre acontece na narrativa surrealista, os planos literal e metafórica se fundam permanentemente. Ora já julgamos estar no domínio do romance cuja história é contada sob a forma de diário, como quando nos são relatados o encontro e o conseqüente relacionamento com Nadja, constitutivo da parte central da narrativa. Uma vez, parece estarmos a ler testemunhos esparsos de episódios autobiográficos, como quando Breton nos fala de vários encontros e de várias experiências vivenciais, dos “*rapprochements soudains*”, das “*pétrifiantes coïncidences*” (p. 20), envolvendo, na maioria dos casos os seus amigos surrealistas. Outras vezes, sentimo-nos mergulhados nas evocações líricas próprias da prosa poética, como, evidentemente, no apelo das últimas páginas dirigido a essa misteriosa imagem de mulher. (LIMA, 1990, p. 62)⁵⁰

A fragmentação discursiva, em *Nadja*, advém da busca por um modelo discursivo que remeta, mais do que a simples representação do mundo, a idéia mesma de *Darstellung*, isto é, uma forma de exposição anti-discursiva, no sentido de que não se propõe refletir a realidade, mas sim apreendê-la em seus movimentos dinâmicos, que se acentuam graças a perspectiva de *flaneur* adotada pelo narrador. Assim, o mundo da obra é múltiplo e vário porque nunca é percebido de um ponto de vista estático. Vagar pelas ruas, buscar os “*acazos objetivos*”, os encontros fantásticos, os absurdos das situações cotidianas termina por impor à narrativa a apresentação de uma realidade que é entrevista sempre de passagem, ocasionalmente, de forma casual, sem que seja possível proceder a sua recomposição como totalidade objetiva. E o mesmo se dá com o próprio sujeito da obra: a percepção de si mesmo, as fluências e

⁵⁰ LIMA, Isabel Pires. “A impossível colagem do eu ou o jogo fragmentário em *Nadja*”. **Revista Intercambio**. Porto: Universidade do Porto, 1990, p.59-86. Disponível, também, em <http://repositorio.up.pt/aberto/handle/10216/9236>

confluências da memória nunca permitem que ele se perceba como uma unidade indevassável:

O surrealismo é uma dessas tentativas pelas quais o homem pretende se descobrir como totalidade: totalidade inacabada e, no entanto, capaz, em um momento privilegiado (ou pelo simples fato de ser ver inacabada), de se tomar como totalidade. Como é ao mesmo tempo movimento inspirado e movimento crítico, ele mexe com todos os pontos de vista, todos os postulados, todas as pesquisas conscientes e confusas, mas a principal intenção é clara: o surrealismo está a procura de um tipo de existência que não seja o do “dado”, do já feito (ele não sabe bem se essa existência “outra” pode ser alcançada pela análise, por experiências investigadoras, como as do inconsciente, do sonho, dos estados anormais, por um apelo a um saber secreto enterrado na história, ou se deve ser realizada por um esforço coletivo para mudar a vida e o curso dos acontecimentos). E ao mesmo tempo está a procura de um fato absoluto, em que o homem se manifeste em todas as suas possibilidades, isto é, como o conjunto que as supera. (BLANCHOT, 1997, p. 95)

Nesse sentido, Breton faz questão de lançar determinadas luzes sobre a obra que acabam por desmentir a crença pueril de que se pode conceber um livro, um relato, uma narrativa a partir dos dados empíricos da realidade sem que estes se submetam aos arranjos e desarrajos da memória, bem como não é possível criar um mundo unicamente a partir dos dados brutos do inconsciente, de sua massa disforme de pensamentos, idéias, imagens ou afetos. *Nadja* representa, em muitos aspectos, a idéia de Albert Camus segundo a qual criar é dar forma ao próprio destino. Breton concebe a si mesmo em sua obra, na tentativa de revelar-se, antes de qualquer coisa, a seus próprios olhos, mas num movimento descontínuo, fragmentário, que desarticula o eu e suas relações com o real. Entretanto, o que faz de *Nadja* uma obra universal está diretamente ligado ao fato de que as experiências vividas por um único homem podem, no tempo, acabar por pertencer a todos. E que as experiências coletivas não são nada senão o reflexo de anseios, vontades e desejos individuais, que se disseminam e ganham formas através do único instrumento verdadeiramente coletivo de conhecimento: a linguagem.

A linguagem, em *Nadja*, não fala ou comunica porque prescindiu de sua condição comunicativa. Quer alcançar o estado onírico em que rompe as fronteiras da lógica e passa a

ser um universo poético, um discurso arrebatado pelo fogo irrefletido da paixão. É possível que Flaubert, Zola ou Balzac rejeitassem decididamente *Nadja* pelo simples fato de que o romance, em suas características fundamentais, delira nas mãos de Breton. Não há enredo, linearidade, tempo ou espaço verdadeiramente definidos. Personagens reais, como o pintor De Chirico ou o poeta Paul Éluard, coabitam as ruas de Paris ao lado de toda a sorte de criações e invenções promovidas pela imaginação fulgurante do narrador-Breton, que sequer pode ser entendido como o sujeito empírico denominado André Breton. O autor mesmo funde-se e confunde-se com aquele que narra. A prosa, enquanto instância comunicativa, deixa-se permear por uma poesia recalcitrante, que, desde o início, determina e justifica a própria narrativa. Tudo se distende aos limites inconfundíveis de uma existência e de um discurso francamente poéticos.

A *poiésis* criadora é uma forma de auto-conhecimento, a linguagem do desvelamento, da revelação mais funda do ser. Por isso Fulvia M. L. Moretto, em seu ensaio *Os Arcanos da Poesia Surrealista*, afirma:

O Surrealismo, que foi em primeiro lugar uma filosofia, uma procura, para transformar-se em seguida numa poética. (...) Isto significa considerar a poesia como uma metafísica, uma forma de conhecimento. (...)
Desde as “sessões de sono”, com os célebres sonhos de Desnos e sua extraordinária capacidade de adormecer, o Surrealismo afastara-se do dadaísmo, com o qual tivera no início alguns pontos comuns. ao contrário deste último, que insistia na destruição da forma, o Surrealismo queria também construir através da escritura e da fala, queria colher as revelações trazidas pelas palavras. E a linguagem será então uma conquista poética e pessoal que irá atingir o eu profundo. Liberto da sintaxe e dos elos lógicos, o conhecimento surge agora em forma de poética. Eu e referente, unidos, desabrocham na mensagem-poesia. (MORETTO, 1994, pág. 88-89)

Não apenas a poesia das formas, dos ritmos, dos versos, mas também, e principalmente, a poesia como forma essencial de expressão, como discurso original, que se lançou no tempo, que ganhou contornos e lugar nos manuais de arte poética, mas que continua sendo a linguagem por excelência, o lugar do homem e o modo deste encontrar seu lugar no mundo. Narrativas poéticas, como *Nadja*, são instrumentos de investigação, conhecimento,

definição e desvelamento do ser, do mundo e da própria obra, que se oferece como criação auto-reflexiva, que se pensa a si mesma, mas que se impõe ao pensamento a partir do mito da linguagem de fundação, ou seja, aquela que não representa o real, mas que lhe dá origem. Por isso não é exagero afirmar que as narrativas poéticas, assim como a poesia mesma, concebem, sob o signo da arte, uma verdadeira ontologia, um mergulho nos labirintos insondáveis da alma humana. Nesse sentido, em nada ficam a dever a qualquer tratado filosófico, a qualquer grande ensaio ontológico que defina as bases essenciais da existência. Desse modo, pode-se dizer que as narrativas poéticas partem sempre da experiência individual e fazem do ser, do ente, da memória e do esquecimento a causa e o fim último de sua existência.

Uma Escritura da Libertação.

Walter Benjamin, em *O surrealismo. O último instantâneo da realidade européia*, acredita que o surrealismo foi o movimento artístico que mais perto chegou da revolução social proposta pelo marxismo. Isso porque:

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa a sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. A isso se acrescenta uma concepção estreita e não-dialética da essência da embriaguez. A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como reação do indivíduo “surpreendido”, são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda a investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. (BENJAMIN, 1994, pág. 32-33)

Mas há um certo engano que o pensamento marxista do próprio Benjamin não entrevê em seu argumento: o surrealismo não é uma estética programática, ou seja, além dos manifestos, que têm um fundo muito mais artístico, cultural, poético e existencial do que propriamente político, o movimento surrealista não criou uma arte que possa ser chamada francamente de panfletária, que teorizasse a respeito dos males sociais do capitalismo selvagem, ou da sociedade industrial. Ao contrário, muitos dos surrealistas flertaram com o

estado de coisas da sociedade européia da época. Antes de tudo, a preocupação central do surrealismo é operar a transformação essencial do indivíduo, o que, por si só, já é uma forma de manter afastado, ou em segundo plano ao menos, qualquer ideal coletivista:

Em nome dos seus amigos escritores, Naville lança um ultimátum, diante do qual esse otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras cores: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem. Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. (BENJAMIN, 1994, pág. 33-34)

O que, de certa forma, Walter Benjamin omite neste pensamento é o fato de que determinados movimentos estético-artísticos são mais revolucionários do que outros, isto é, pressupõem, em essência, um rompimento mais ou menos drásticos com os padrões do gosto estabelecido: ou porque põem em dúvida os valores sociais determinados ou porque rejeitam qualquer tipo de visão judicativa sobre a arte e sobre o próprio indivíduo. O Romantismo, por exemplo, seguindo na esteira do pensamento iluminista e dos ideais propagados pela Revolução Francesa, configurou-se, no início, como o mais revolucionário de todos os movimentos artísticos da história da humanidade, superando mesmo o humanismo renascentista que logrou jogar alguma luz sobre as trevas da Idade Média. Com o tempo, os valores revolucionários se esgarçaram e o movimento romântico derivou para um nacionalismo não raro reacionário. O surrealismo, como não poderia deixar de ser, também é um movimento de caráter profundamente revolucionário e contestador da ordem social, política e estética vigente, o que não quer dizer que caminhasse, necessariamente, ao encontro dos ideais marxistas ou comunistas.

Em *Nadja*, por exemplo, é patente que o desejo de transformação da realidade é um processo que principia com o indivíduo e, sob muitos aspectos, se esgota nele. Assim, todo o movimento estético-artístico é revolucionário porque depende sempre, em última análise, da

utopia transformadora que o guia e o justifica. O que é uma transformação estética, a princípio, ganha formas, agiganta-se, aproxima-se da fratura, da quebra, da ruptura não só dos padrões e modelos estabelecidos pela história da arte, mas também das tradições, modelos e padrões sociais de conduta e comportamento sócio-históricos. O surrealismo nada mais é do que uma tentativa radical de transformar o comportamento humano, de rever a condição humana através de um mergulho quase irresponsável nos interiores do espírito, o que equivale a dizer que sua revolução é mais subjetiva, pessoal e singularizada do que necessariamente social. A proposta era reformar, em primeiro lugar, a própria subjetividade, a própria maneira de sentir do artista, para só, então, transformar a sociedade. Assim, é muito mais uma atitude filosófica do que uma práxis política, sendo que esta última representava a característica seria essencial para que se concretizassem as esperanças revolucionárias de Benjamin.

E o pessimismo não chega a ser a determinante do movimento surrealista. Ao contrário do que pode transparecer num primeiro momento, o surrealismo acredita fundamentalmente no poder encantatório da palavra, no verbo encarnado, na possibilidade, ainda que remota, de fundar um mundo, uma realidade, um lugar do homem e para o homem em que tudo seja e esteja permeado por uma poética essencial, fundamento mesmo de uma nova vida. Só não se pode confundir essa crença quase mística no poder transformador da poesia com o ideal de uma práxis política ordenada, uma contribuição ao pensamento politicamente engajado ou orientado. As atitudes filosóficas, principalmente as que se centram na investigação ontológica do homem, nem sempre significam um modo de ação, um sonho socialista-marxista de transformação da realidade imediata. A aproximação dos surrealistas com o comunismo foi, na verdade, a última dimensão utópica de uma estética que se propunha rever as relações do indivíduo com sua própria subjetividade e com o real que lhe era subjacente. O surrealismo é e deve ser percebido como a revolta do indivíduo e apenas nesse sentido ele representa uma utopia transformadora.

Por isso Marcel Raymond afirma:

Itinerário bastante desconcertante, pelo menos à primeira vista, Breton e seus amigos aprovam a frase célebre do *Manifeste Communiste* onde Marx afirma que é tempo de tentar transformar um mundo que durante muito tempo, e em vão, se tentou explicar; mas eles não entendem que a vontade de transformar este mundo prejudica a de o conhecer. Esforçam-se para se manter na crista que separa essas duas atividades, e podemos acreditar que esperam dessa forma trabalhar e aumentar os poderes e as chances desse Espírito para cuja vinda alguns deles, por volta de 1925, queriam tudo sacrificar. Além disso, um quadro do surrealismo exigiria que fossem levados em conta heresias e hereges; no campo da Revolução, poética ou outra, os não-conformistas não são sempre os menos interessantes. (RAYMOND, 1997, pág. 246)

E o principal grito de liberdade em *Nadja* pode ser confundido com todo o tipo de liberdade à qual um homem pode aspirar, inclusive a liberdade política:

A maioria dos passageiros são pessoas que estão saindo do trabalho. Senta-se em meio deles, procura descobrir-lhes na fisionomia o motivo de suas preocupações. Pensam seguramente nas tarefas de que estão livres até amanhã, somente até amanhã, e também no que os espera à noite, algo que os alegra ou os deixa ainda mais preocupados. (BRETON, 1999, p. 64)

Breton continua, em seu diálogo com Nadja:

“Há pessoas admiráveis.” Mais emocionado que gostaria de parecer, desta vez me zango: “Coisa nenhuma. Para começo, não se trata disto. Tais pessoas não podem ser admiráveis, já que suportam o trabalho juntamente ou não com todas as outras misérias. Como isto poderia elevá-las, se a revolta nelas não é mais forte do que o resto? Naquele momento, você mesma, aliás, pode observar, nem sequer a vêem. De minha parte, odeio com todas as forças essa escravidão que me querem impingir por meritória. Lamento que o homem esteja condenado, que não possa em geral subtrair-se a ela, mas não será a dureza da sua pena que me disporá em seu favor: é e será apenas a veemência do seu protesto”. (BRETON, 1999, p. 64-65)

O desabafo crítico do autor é a única passagem de todo o livro que nos permite entrever um certo posicionamento político, que pode também ser fruto de uma indignação, aquela indignação de quem se coloca diante de toda e qualquer injustiça pronto a denunciar a miséria do mundo:

Sei que na fornalha da usina, ou diante de uma dessas máquinas inexoráveis que impõem o dia inteiro, com alguns segundos de intervalo, a repetição do mesmo gesto, ou em qualquer parte sob ordens menos aceitáveis, ou na cela, ou diante de um pelotão de fuzilamento, o homem pode mesmo sentir-se livre, mas não é o mártir que sofre o que cria essa liberdade. A liberdade, como aspiro, é um permanente quebrar de grilhões: contudo, para que tal quebrar seja possível,

constantemente possível, é necessário que as cadeias não nos esmaguem, como fazem com muitos daqueles de quem você fala. Mas a liberdade é também, e talvez humanamente mais ainda, a seqüência de passos mais ou menos longa, porém maravilhosa que é permitido ao homem dar fora dos grilhões. (BRETON, 1999, p. 65)

O elogio das pessoas admiráveis vai se transformando numa aula de ceticismo e dúvida na qual essas mesmas pessoas passam a ser percebidas como aquelas que se conformaram e que aceitaram o próprio destino, algo contrário aos ideais e às motivações do artista, que aspira à liberdade essencial do indivíduo que, das mais variadas maneiras, resiste e não se entrega:

Você acha que seriam capazes de dar esses passos? Terão sequer tempo para dá-los? Terão coragem suficiente? Pessoas admiráveis, diz você, está certo, admiráveis como aqueles que se deixaram matar na guerra, não é mesmo? Ora essa, os heróis: um punhado de infelizes, um bando de imbecis. De minha parte, posso afirmar, esses passos são tudo. Para onde vão, eis a verdadeira questão. Acabarão afinal por traçar uma nova rota e sobre ela quem sabe não aparecerá o meio de libertar ou de ajudar a libertar os que não puderam seguir? Só então será conveniente retardar um pouco, sem contudo voltar atrás. (BRETON, 1999, pág. 65-66)

Não chega a ser um libelo da revolução comunista. Na verdade, o interesse principal de Breton é libertar o indivíduo. O surrealismo é o mecanismo e o processo para essa libertação quando busca desafiar os padrões do gosto, romper os limites estéticos da arte bem-comportada, dar vazão às dúvidas, aos temores e às angústias interiores do espírito, procurando revelar-se, transformando o mundo numa constante epifania, numa interminável iluminação poética. *Nadja* é o exercício da transcendência por meio da solidão absoluta do escritor, do homem, do indivíduo. É a libertação de uma subjetividade latente que fora minada por dentro pelo racionalismo técnico-científico, uma tentativa de alçar o vôo mais alto que se pode conceber: conhecer-se a si mesmo através de um escrutínio contundente não só da alma, mas dos mecanismos e processo narrativos que permitem conceber o mundo da obra como uma realidade em si mesma, que, sob muitos aspectos, isola o sujeito do mundo empírico, real. E a solidão do homem que caminha pelas ruas de Paris, entre rostos desconhecidos,

cinemas, teatros, livrarias e monumentos, é o reflexo da solidão primordial, exigência primeira a qualquer tentativa de auto-conhecimento.

Nadja, como já dissemos, é o périplo existencial, artístico e filosófico de André Breton. Breton é o personagem de si mesmo ao longo de toda a narrativa. Vagando pelas ruas de Paris, recorda todos os grandes artistas de que priva da amizade, do respeito ou do afeto. Conhece Nadja, uma mulher misteriosa, que desperta nele, além de um amor profundo e inexplicável, uma necessidade urgente de entender, de descobrir, de encontrar-se a si sob os gestos amorosos, indefinidos e vagos dessa mulher alheia a toda a realidade. Nadja é tão etérea quanto o sonho surrealista, é tão volátil quanto a memória e tão livre quanto a palavra. Nadja é o verbo encarnado. Mas isso tudo não impede de percebermos a inalienável solidão do escritor, solidão que permeia cada instantâneo da Verdade que o escritor logra encontrar. E *Nadja* é uma história de amor também: pela arte, pela literatura, pelo ato de escrever, de dar forma ao mundo através das palavras, uma história de amor por si mesmo e pelo outro, esse desconhecido de nós.

Breton conhece muito bem o destino do escritor. Destino francamente contraditório: ser sempre um só em seu ato de criação, a despeito de todas as paixões, ódios ou amores que pode despertar. Escrever é a forma mais gratuita de solidão, abandono e renúncia, porque todo o escritor é um proscrito em seu próprio lugar, entre os seus. Há sempre um exílio indistinto, incompreensível, que o cerca e o invade, que o obriga aos desesperos, revoltas, frustrações ou alegrias mais amargas. Escrever é uma auto-violação porque significa, em maior ou menor grau, o mergulho sempre arriscado em si mesmo, o naufrágio de todas as idéias e de todas as crenças numa realidade mais ou menos ordenada. Escrever é reinventar essa realidade, o mundo, as relações humanas que se podem estabelecer ao longo do tempo. *Nadja* é o resultado, em perspectiva, do escritor condenado ao ostracismo. É um livro que ensaia o livro. É uma história de renúncia e solidão.

Assim, reconhecemos em *Nadja*, a miséria que assola o escritor. O escritor é um miserável não no sentido social, político ou ideológico do termo, o de indigência ou pobreza material absolutas, falta de recursos, desvalimento financeiro. A miséria do escritor é de fundo moral. A miséria no sentido etimológico latino: tudo o que é digno de compaixão, que inspira compaixão, patético, triste, deplorável. E não há nada mais digno de pena do que o escritor, alguém que passa a vida toda lutando contra a essência de sua própria condição. Cria para deixar de ser só, para ratificar sua solidão, e oferecê-la, plena e desconfortante, ao outro. Se não fosse assim, nada justificaria, em *Nadja*, o périplo poético de seu narrador, a busca pelo encontro, que nunca se concretiza, que está condenado, como o próprio indivíduo, como a própria obra, a permanecer irrealizado, inconcluso, aberto como possibilidade infinita. Sendo assim, podemos entender *Nadja*, essa mulher difusa e vaga, que o narrador busca de forma exasperada ao longo de toda a narrativa como o símbolo fundamental da escritura: traço, marca, assinalação de uma ausência.

Escrever é uma forma de incomodar o outro com a mesma matéria de que se faz o outro: somos todos mais ou menos sós, vivemos todos uma solidão mais funda e transcendente a toda e qualquer aspiração coletivista, socialista, democrática, liberal. Confundimo-nos com o *Homem na Multidão*, o personagem de Edgar Allan Poe, que se descobre abandonado em meio ao universo de seres e coisas que o cerca, incapaz de viver plenamente consigo mesmo, e que, seguindo um velho decrepito, reconhece seu próprio crime: a solidão inviolável da qual acabamos por nos vitimar. O drama da disjunção, da incompreensão, da ausência – outra metáfora do ato de criação. Em *Nadja*, as andanças de Breton por Paris, seus encontros e desencontros, simbolizam profundamente o destino daquele que escreve e que pensa a linguagem como a essência transcendente do home, que pode conduzi-lo à superação de si mesmo, ao entendimento de si mesmo.

O escritor é uma criatura miserável, sim, compondo e recompondo o mundo através de fragmentos, lembranças, memória, esquecimento, idéias e sensações, que se destinam à criaturas tão miseráveis quanto ele. E não nos referimos apenas à miséria de caráter simplesmente, a degradação ou o vício, falamos da miséria de se saber e reconhecer sozinho entre os seus, algo entre difuso e vago, irreconhecível, sempre e inevitavelmente irrefletido, numa solidão impenetrável, porque a essência mesma de todas as suas motivações artísticas. Breton só se reconhece verdadeiramente em *Nadja*, seu duplo, o outro, seu lugar no mundo porque produto da linguagem, porque tão diferente e estranha em relação a qualquer mulher possível ou real.

O paradoxo em que se insere o escritor é justamente esse: escrever é um ato de vontade, de deliberada vontade, um desejo urgente e incontrolável, que beira a ânsia ou a angústia, o desespero ou a melancolia e que, ao mesmo tempo, por conta de tantos abismos, projeta sobre ele a sombra claustrofóbica da solidão. Apesar de possível, a solidão aqui não é apenas aquela que sofremos com a ausência do outro, real, concreto e palpável, e sim um estado de espírito, uma maneira de ver e perceber o mundo como quem reconhece o abandono de cada coisa ou pessoa, o anonimato e a distância.

Em *Nadja*, encontramos o destino primeiro do poeta: não o de viver em solidão, simplesmente, mas o de transformar a solidão, seguindo sempre numa eterna luta contra a *cal abrupta dos dias*, inventando amores, mulheres, musas, amigas e companheiras, para ir fazendo da vida algo cada vez mais cheio de tudo, algo que *valha a pena e a dor de ser vivida*, como diria Manuel Bandeira. Assim, como afirma Blanchot,

A característica de Breton é ter sempre mantido solidamente ligadas tendências inconciliáveis. Nada de literatura e, no entanto, um esforço de pesquisa literária, um cuidado de alquimia figurada, uma atenção constante para os processos e as imagens, a crítica e a técnica. O que conta não é escrever (“Penso que a poesia... emana mais da vida dos homens, escritores ou não, que do que eles escreveram ou do que pensamos que poderiam ter escrito.” E nos lembramos da célebre pesquisa de *Literatura: Por que escrevemos?*, e as únicas respostas recebidas com certa consideração são as de Valéry: “Escrevo pro fraqueza”, e a de Knut Hamsun:

“Escrevo para a adiar o tempo”). E, contudo, escrever é importante; escrever é um meio de experiência autêntica, um esforço mais do que válido para dar ao homem a consciência do sentido de sua condição. (1997, p. 93-94)

Patético é ter de se reconhecer um só e escrever como quem implora por uma atenção minguada, pouca, displicente. Patético é ser alvo do próprio abandono, das verdades que cria. É como se Breton quisesse dizer que se tivéssemos de nos compadecer de alguém, que o seja do escritor, que merece nossa piedade pelo sentimento de renúncia, entrega e solidão que essa criatura carrega consigo, por tudo o quanto acredita e que não o consola jamais, em momento algum. Porque não há consolo algum em escrever a não ser a idéia mais ou menos grata e incerta de que se é lido, admirado ou respeitado; de que se é, possivelmente, amado.

Mas *Nadja* também é o exercício da transcendência, porque é um mundo poético que se basta a si mesmo. A poesia cria suas próprias verdades, particulares e intransferíveis, é um universo de seres e coisas. O mundo ganha forma através da auto-atividade poética. Trata-se da crença de que a poesia é a única forma possível de nos humanizarmos, porque é ela quem nos desperta a hora mágica em que realidade e imaginação se fundem no encontro eternamente sonhado com o Outro, com nós mesmos. Breton sabe disso: cada vez que seu personagem, cada vez que ele mesmo, transfigurado em persona literária, se entrega às andanças e aos périplos pelas ruas de Paris, ele sabe que está em busca do Outro, entrevisto na figura maravilhada de Nadja, ele sabe que está em busca de si mesmo, de respostas, de um conhecimento que o justifique, de uma atitude filosófica transformadora, nada contemplativa ou estóica, mas que só se legitima pela arte, nos interstícios da escritura.

Nadja é a busca pela essência poética do homem e do mundo. E nada no mundo vale a feliz descoberta de um grande poeta, aquela sensação misteriosa e vaga de que algo que não conhecíamos, que em momento algum vislumbráramos, mas era parte indissociável de nós desde os tempos imemoriais, irrompe em nossa alma. E essa sensação, tão distinta e vária, que só os grandes poetas sabem despertar é o que, convencionalmente, chamamos vida. Breton é o

poeta de *Nadja*, o homem-só, o *flâneur*, que ensaia seus passos, que ensaiam um livro, que criam e dão forma ao mito da procura e do encontro.

Há muito dos ideais românticos na obra de Breton: a busca pelo impreciso, pelo misterioso e indefinível, pelas formas fragmentárias, pelos temas universais como os espaços inescrutáveis da alma, a circularidade do tempo, a descoberta e o encontro com a linguagem, a transmutação da matéria, a resistência das palavras, os conflitos que movem o poeta em sua ígnea paixão: a poesia, essa antiga e delirante maneira de dar forma a um mundo imaginado e vário que, raras vezes, se dá a ver com tanta precisão como em *Nadja*, uma narrativa cujo cerne é a busca por uma essência que, de certo modo, o narrador já reconhece perdida. Ao ler Breton, ao penetrar o universo mágico e insondável de *Nadja*, é preciso se acostumar a ver a vida pela luz de olhos alheios, principalmente quando eles a vêem para além de toda a nossa compreensão. Nesse sentido, é bom saber que a poesia, aquela que guarda a medida exata do que somos e fomos, de tudo o que podemos vir a ser, está a salvo na obra deste autor para quem foi confiada a missão de nos revelar o Mistério de tudo o quanto não se explica, mas sentimos indelevelmente. É este o exercício da transcendência que *Nadja* põe em cena no jogo abismado da escritura. Mas é, também, esta crença em uma criação, em uma auto-reflexividade poética que desnaturaliza e desreferencializa o real, que o desarticula, por meio da percepção subjetiva, para rearranjá-lo, de forma fragmentária, inconclusa e inacabada, no interior da obra; mas é, sobretudo, esta afirmação da narrativa como o lugar possível na qual o escritor reavê o mundo e o homem para re-apresentá-los por meio do mito de uma existência feita linguagem e de uma estética vital, que a narrativa pós-moderna irá problematizar de forma decisiva.

4. PÓS-MODERNISMO: UMA LITERATURA AOS PEDAÇOS

4.1. Uma Tentativa de (In)Definição

Pensar, falar ou escrever sobre o pós-modernismo ou sobre a pós-modernidade, suas linhas de força, suas teorias – que são muitas e nem sempre amigáveis ou harmoniosas -, seus conceitos, suas formas de articulação, é algo complexo e desafiador, que nos faz, inevitavelmente, correr o risco de, na tentativa apressada de definição, espécie de palavra de ordem para a crítica, indefinirmos ainda mais o objeto e o fenômeno do pós-modernismo. Isso porque, em linhas gerais e com exceção feita ao Romantismo, nunca um modo de pensamento - político, filosófico, cultural ou sociológico -, um momento histórico, uma tendência estética ou uma forma de perceber a própria contemporaneidade, foi, ao mesmo tempo, tão vindicado e combatido quanto à pós-modernidade.

Críticos como Fredric Jameson e Terry Eagleton, de formação estritamente marxista, para quem a arte significa a expressão viva, a representação pulsante, sob o signo estético, das relações de força estabelecidas dentro do complexo orgânico que é a sociedade, viram na pós-modernidade um momento de ruptura, disjunção esquizofrênica, negação dos grandes discursos, das grandes formas de pensamento, das grandes ideologias políticas, culturais ou estéticas que o racionalismo crítico e o materialismo histórico do século XIX haviam legado ao escopo filosófico ocidental. Assim, críticos como Fredric Jameson, Terry Eagleton e, talvez, o próprio Jean Baudrillard, considerado um teórico de primeira ordem da sociedade contemporânea, pensam o fenômeno do pós-moderno como uma forma radical e esterilizante de niilismo; um movimento ressentido, que opera pelos princípios da negação e do desespero, mas tão absolutos que chegam aos limites do que se poderia chamar de um anti-humanismo. É assim, por exemplo, que em *As Ilusões do Pós-Modernismo*, de Terry Eagleton, nós encontramos as mais duras críticas ao fenômeno pós-moderno enquanto um momento da

história do pensamento que teria renunciado à ação, à práxis política, à discussão dos grandes temas humanos, em nome de um relativismo *tout court* que nada mais significa do que a transformação da “história passada em matéria-prima para consumo contemporâneo” ou uma tendência que, às vezes, ao tentar definir-se historicamente, ao tentar conceber uma aventura historicista, epistemológica, crítica, se veria “tentado a contar uma fábula do assim chamado “sujeito unificado” que soa extremamente não-histórica – que, na verdade, se parece demais com as grandes narrativas que ele repudia” (1998, p. 42-42).

Desse modo, as críticas ao pós-modernismo manifestam-se a partir de uma perspectiva social, política e cultural que trata de pensar a contemporaneidade e suas manifestações tecnológicas, consumistas, mercadológicas, globalizadas e profundamente reificadas como reflexo de um tipo de pensamento, e de discurso, que já não se conforma com os modelos substancialistas e os grandes relatos crítico-teóricos do passado, como o marxismo ou a psicanálise, por exemplo, e que propõe uma visão de mundo e sociedade supostamente relativista, fragmentada, que transforma a percepção do real e seus conflitos e desigualdades em mera construção discursiva na qual os valores político-ideológicos se pulverizam num pluriperspectivismo descentralizador, que já não reconhece na história ou nos conflitos de classe uma manifestação mais profunda, concreta ou imediata do real, transformado em pura textualidade, disseminado por meio de jogos de linguagem que rejeitam as verdades estabelecidas das narrativas mestras do passado:

Não existe, portanto, a possibilidade de uma escolha simplória entre a história como formato de história e a história como um grande caos, do tipo que alguns pós-modernistas nos impingiram. Se as narrativas são o que vivemos e relatamos, não há então como ver a história material como um texto de todo insolúvel, à espera dos arranjos artificiosos do relato selecionado ao acaso por algum teórico. Essa é a visão privilegiada daqueles sortudos o bastante para desconhecer que os projetos históricos às vezes têm metas muitíssimo determinadas segundo a perspectiva de suas vítimas. O fato de que não existe nenhum “vale-tudo” para essas vítimas costuma ser um caso para lamentar. Negar que a história é “racional” no sentido otimista e hegeliano da palavra não significa necessariamente negar que ela chega a nós em uma forma inflexivelmente específica. Com efeito, Marx via a história ao mesmo tempo determinada e irracional, e o socialismo pretende torná-la bem menos as duas coisas. (EAGLETON, 1998, p. 104)

Essa forma de perceber a história como um relato ordenado, cujo sentido pode ser apreendido e que se precipita, desde o passado, num fluxo contínuo que se legitima pelas mudanças e pelos progressos que traz consigo é uma visão que resulta, em boa parte, do ideal Iluminista de modernidade enquanto projeto de afirmação racional, técnica e progressista do homem e da sociedade num desenvolvimento constante, organizado e controlado. Trata-se, evidentemente, de uma forma de pensar a história que a livraria de toda crença, de todo misticismo, de todo o peso da tradição religiosa judaico-cristã, por exemplo, que concebeu uma visão de história na qual o homem caminha em linha reta na direção de seu próprio fim, que é também o lugar de sua ressurreição. A história racionalista e determinada dos iluministas, bem como a história materialista, de Marx, fazem do pensamento, do indivíduo ou das classes os sujeitos transformadores da sociedade e, por consequência, da própria história:

A indeterminação histórica, no sentido de uma sociedade mais à vontade e desimpedida, menos submissa a categorias abstratas ou a forças que perturbam como uma catástrofe natural, representa para o socialismo um objetivo ainda por atingir, e que equivaleria a sair de baixa da determinação sombria do passado. Uma história mais sujeita ao controle racional nos assomaria bem menos como algum destino implacável, motivo pelo qual, com o perdão dos pós-modernistas, a racionalidade e a liberdade caminham juntas. Para o pós-modernismo, essas coisas costumam se encontrar enfileiradas em lados opostos das barricadas teóricas, enquanto uma Razão imperiosa ameaça repelir nossos desejos transgressores. Nesse sentido, como vimos, o conceito pós-moderno de liberdade tem dificuldade de avançar para além do conceito liberal negativo ou ultrapassado, e às vezes até foge dele. (EAGLETON, 1998, p. 104)

Eagleton estabelece uma visão excessivamente reducionista do pós-modernismo e suas relações com a história, por exemplo. Ao instabilizar os metarrelatos, as grandes narrativas totalizantes e teleológicas sobre a história e o desenvolvimento das sociedades capitalistas avançadas, as narrativas pós-modernas não rejeitam a própria noção de histórica, desenvolvimento, progresso, tensões ou conflitos de ordem material, mas sim problematizam o modo de compor esses relatos, a idéia de que a história pode ser representada como um conjunto de fatos que se dispõem e organizam harmonicamente no interior dos relatos, que se

articulam de forma lógica, precisa, direta e objetiva. Seria um engano pensar que um romance como *O Livro de Daniel*, de E.L. Doctorow, não se fundamente, sob muitos aspectos, na crença de uma história progressista, racional e teleológica, ao contrário, se não fosse essa crença não haveria motivos para que ele se voltasse para um dos temas mais desconfortáveis da história contemporânea norte-americana: o julgamento, a condenação e a execução dos dois únicos cidadãos americanos julgados por espionagem e alta-traição durante o período macarthista nos Estados Unidos.

O que interessa a Doctorow é justamente reconstruir o passado a partir do ponto de vista das vítimas, mais especificamente, dos filhos delas, dos quais um deles é o próprio narrador do romance. Esse modelo de narrativa histórica tem como principal objetivo revelar que, diferentemente das narrativas tradicionais, de caráter realista, causal, monumentalizante e imparcial, ao assumir a perspectiva individual, singular e pessoal do indivíduo, da vítima histórica, a percepção dos fatos e acontecimentos vacila, derrapa, engana-se e confunde-se, já que é vedado a esse tipo de narrador, implicado nos grandes eventos históricos, se dissociar daquilo que conta. O mesmo se dá com um romance como *W ou a memória da infância*, de Georges Perec, em que o relato autobiográfico de uma experiência extrema – no caso a relação com a guerra, os campos de extermínio, a barbárie e o horror do holocausto – se revela como a manifestação fragmentária de uma escritura que se vê sistematicamente alijada de qualquer certeza relacionada ao passado, à infância e à história pessoal do narrador que perdeu o pai na guerra e a mãe em um campo de extermínio.

O problema central da pós-modernidade, então, e que merece atenção e análise cuidadosa, é que ela não deixa rastros na superfície, não oferece caracteres particulares ou características singulares que possibilitem sua compreensão ou definição imediata, como estamos habituados a entrever quando se trata das grandes formas de representação do pensamento clássico, por exemplo, que se dá imediatamente ao entendimento porque se fiam

nas próprias e indiscutíveis verdades que concebem. Ao contrário do Romantismo, do Simbolismo, do Realismo ou de algumas tendências modernas de vanguarda, como o Surrealismo, o pós-modernismo não significa uma atitude, um gesto, uma postura assumida pelo intelectual, filósofo ou artista diante da vida, da existência diária, das coisas e do mundo. O dandismo estranho e contestatório de fins do século XIX, por exemplo, que fazia com que Baudelaire saísse pelas ruas de Paris com os cabelos pintados de verde, puxando uma tartaruga pela coleira, recitando os versos demoníacos de *As Flores do Mal*, é um gesto impensável dentro dos limites da pós-modernidade.

As atitudes, os gestos, a postura assumida por Baudelaire diante da arte e da vida tinham como objetivos questionar os valores éticos, morais, artísticos e culturais que regiam as relações aceitas e admitidas, muitas vezes cinicamente, pelos indivíduos da época, e estabeleciam as convenções sociais a serem seguidas, convenções que artistas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, mais tarde, Marinetti, Apollinaire, André Breton, Fernando Pessoa, ou pensadores como Prudhom, Nietzsche, Marx, Heidegger, entre outros, julgavam superados e, por isso mesmo, questionáveis. A idéia era chocar o pensamento burguês, derrubar suas crenças, firmar uma sociedade nova, fundada em princípios livres, menos cínicos ou hipócritas, em valores radicalmente distintos dos que o capitalismo burguês pregava há algum tempo. Na tentativa de romper com o pensamento burguês, com as grandes formas de representação, com os grandes discursos da época, esses mesmos artistas, filósofos e pensadores, criaram suas narrativas a partir da tradição do pensamento humanista liberal, isto é, criaram novas formas discursivas, com novas verdades, procurando superar o que julgavam passado, obsoleto, esgotado e falacioso no pensamento clássico-realista. Daí a diferença e a impossibilidade do artista pós-moderno em repetir os gestos, as posturas e as atitudes de intelectuais como Baudelaire ou André Breton, por exemplo: a pós-modernidade já não acredita ou concebe verdades absolutas. Ela, na verdade, propõe questionar a noção de

verdade revelando que todo o discurso é resultado de um pensamento que se manifesta como linguagem e que esta resulta sempre num jogo que concebe, de forma auto-referencial, suas próprias regras de construção e disseminação de sentidos, tornando problemática sua própria legitimação. Assim, como aponta David Harvey, em *Condição Pós-Moderna*:

na medida em que não tenta legitimar-se pela referência ao passado, o pós-modernismo tipicamente remonta à ala de pensamento, a Nietzsche em particular, que enfatiza o profundo caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional. Isso, contudo, não implica que o pós-modernismo não passe de uma versão do modernismo; verdadeiras revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas de um período se tornam explícitas e dominantes em outros. Não obstante, a continuidade da condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento modernista pós-moderno é importante. (2006, p. 49)⁵¹

O pensador, o intelectual ou o artista pós-moderno não fundamenta suas posturas, seus gestos, suas atitudes diante da vida a partir das idéias e ideais que defendem em suas obras ou através de seu pensamento. Não há a tentativa de romper limites e contaminar a própria vida com o ideário artístico, estético, político ou filosófico do qual compartilham. Isso porque a pós-modernidade, sob muitos aspectos, não é um movimento ou uma tendência de caráter contestatório, rebelde ou revolucionário, procurando simplesmente romper com o passado, com a história, com a tradição, como querem alguns críticos; não opera sob as bases da dicotomia clássica tradição-ruptura; não se propõe a condição de uma nova vanguarda cujo objetivo seja a implosão, de dentro, da arte, da filosofia, da política ou mesmo da sociedade contemporânea. O artista pós-moderno não está interessado em fazer de sua obra um instrumento de transformação social, política ou histórica, nem está fundamentado no ideal clássico de valor, de verdade, de síntese e fechamento que norteiam os grandes discursos, as grandes narrativas do pensamento humanista, do humanismo liberal. Trata-se, para o escritor pós-moderno, de perceber o mundo em hora estranha, de revelar que o indivíduo já não é capaz de construir certezas mais ou menos duradouras sobre o espaço, o tempo a sociedade na

⁵¹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 15ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

qual se insere porque as mudanças técnico-racionalistas do período das vanguardas se potencializaram de forma descontrolada, tornando a realidade um lugar de permanente e insolúvel mobilidade:

O mesmo se dá, por fim, com o que podemos chamar de ideologia. E isso no sentido estrito do termo, ou seja, do conjunto de representações por meio das quais uma época narra sua história a si mesma. Assim, ao contrário das mitologias, contos e lendas da pré-modernidade, que eram estruturalmente plurais, assistimos a uma homogeneização crescente. Estamos lembrados do que Jean-François Lyotard chamou de “grandes relatos de referência”. Eles são muito numerosos. E, afóra algumas variações de pouca importância, os sistemas de explicação do mundo elaborados na segunda metade do século XIX, como o marxismo, freudismo ou o funcionalismo, repousam todos numa visão positivista, acabada e material da evolução humana. São sistemas monistas, igualmente, por se apoiarem num causalismo exclusivo e excludente. Sistemas exclusivos, porque a causa identificada é determinante, “sobredeterminante”, hegemônica, unificada. Sistemas excludentes, porque não há salvação fora do modelo explicativo que tal causa supostamente fornece. Tudo isso gera um fideísmo rigoroso, com seu cortejo de fanatismos e dogmatismos de toda sorte, sem esquecer, é claro, as intolerâncias, exclusões e outras excomunhões que isso não deixa de gerar. (MAFFESOLI, 2004, p. 16)⁵²

Na verdade, a pós-modernidade pode ser entendida como a última e mais original forma de manifestação dialética do pensamento surgida no ocidente. Nesse sentido, as obras literárias, críticas e teóricas produzidas por alguns dos escritores mais representativos do pós-moderno são altamente reflexivas, mas empreendem uma reflexão completamente nova, distinta, contraditória e perturbadora, porque levam ao limite a própria reflexão, criando uma espécie de “nó teórico” do qual a característica determinante é a tensão criada pelo próprio pensamento crítico, a fratura que provoca em relação às certezas estabelecidas, que os metarrelatos acabaram produzindo. A dialética da pós-modernidade privilegia, por mais paradoxal que possa parecer, a dúvida como princípio elementar do pensamento e a incerteza como constante decisiva na condução e construção do discurso teórico, crítico, artístico ou científico. Não se trata, evidentemente, de falar em uma dialética em sentido forte, como aquela sobre as quais Hegel e Marx construíram seus sistemas de representação do pensamento, a saber, a dialética idealista e o materialismo-histórico, mas sim de conceber

⁵² MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

uma narrativa auto-consciente e auto-reflexiva, que se manifeste como uma forma de representação do mundo, da sociedade, do sujeito que rejeita, renega e repensa os modelos de representação realistas ou, melhor dizendo, usam as estratégias do discurso realista para, de forma auto-crítica, colocarem sob suspeita a própria criação e sua capacidade de dizer qualquer realidade exterior a si mesma.

Pode ser que, neste ponto, seja mais útil, também, pensar a pós-modernidade em função do conceito de “pensamento fraco”, desenvolvido pelo filósofo italiano Gianni Vattimo, e que se refere a um tipo de pensamento contemporâneo, que a partir da herança legada por Nietzsche e Heidegger, enfraqueceu as bases da grande tradição metafísica, postulando a problemática do ser, da história, do sujeito, da obra e de sua própria crítica não mais em função de uma dimensão transcendente, metafísica, essencialista, mas sim em relação ao modo como este se articula, define e explica por intermédio da linguagem e suas formas de representação:

O pensamento fraco indica um percurso, um movimento, um senso de direção; é uma estrada que se bifurca com relação à razão-domínio, de qualquer forma retraduzida e disfarçada, da qual, todavia, é impossível afastar-se definitivamente e cuja “transformação” – *que só pode dar-se dentro dela mesma, acontecer no seu próprio âmbito* – é uma indicação (a racionalidade deve retroceder, perder potência, recuar, não temer enfrentar a penumbra, não se paralisar ante o aniquilamento do fundamento luminoso, da referência estável, única, forte, cartesiana). (PECORARO, 2005, p. 38)⁵³

Dúvida e incerteza, então, significam formas altamente radicais de conceber um discurso, um pensamento, um complexo teórico em que o conceito corrente e tradicional de verdade como conclusão racional, empírica ou absoluta de um determinado pensamento acabe relativizado ao extremo, a ponto de a própria idéia de verdade entrar no jogo das grandes formas de representação – filosóficas, políticas, culturais, estéticas ou ideológicas – que caracterizam e determinam boa parte dos questionamentos engendrados pelo pensamento pós-

⁵³ PECORARO, Rossano. **Nihilismo e (pós)modernidade**. Introdução ao “pensamento fraco” de Gianni Vattimo. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio, São Paulo: Edições Loyola, 2005.

moderno e que este procura denunciar, expor, colocar à prova. A relativização do conceito de verdade não é algo absolutamente novo. Principia com Nietzsche, ainda em fins do século XIX, mas ganha contornos decisivos a partir dos pensadores da pós-modernidade, que irão situar a verdade dentro dos limites da indecisão, da indeterminação, da dúvida e da incerteza. O grande traço distintivo da pós-modernidade passa a ser, dessa forma, a indecibilidade de um pensamento que busca demonstrar em que medida a verdade é um produto de construção idêntico ao discurso ou a narrativa que a engendra. A verdade passa a ser percebida, analisada e discutida, mas já não pode ser definida porque, enquanto forma de representação, está sujeita às ambigüidades, às rupturas, aos deslocamentos e à multiplicidade de perspectivas que constituem os discursos e as narrativas da pós-modernidade.

Assim, a verdade é descontínua, anti-causalista, passível de ser manipulada ou construída de acordo com os interesses das forças que operam o discurso. A verdade, no pensamento pós-moderno, ao contrário do pensamento clássico, legado platônico, já não instaura ou concebe qualquer teleologia. A pós-modernidade está preocupada em demonstrar o caráter essencialmente transitório do conceito corrente de verdade. À pós-modernidade interessa justamente revelar esse estado de coisas que cerca o pensamento contemporâneo e que faz da verdade, dos discursos, das teorias e das grandes narrativas produtos de construção, formas de representação, simulacros e simulações que, ao invés de determinar, explicar ou justificar o real, subvertem-no, transformam-no, ou o manipulam de acordo com interesses mais ou menos definíveis. Com isso a pós-modernidade procura por em evidência o caráter suspeitável dos grandes discursos, das narrativas-mestras que dominaram a produção intelectual até meados do pós-guerra. Assim, a dialética pós-moderna põe a própria dialética em crise e fundamenta-se como um conjunto de aporias que ocupam o espaço da narrativa e se colocam como a dimensão ativa e auto-consciente da construção discursiva.

Por isso, segundo Linda Hutcheon em sua *Poética do Pós-Modernismo*, “a cultura pós-moderna tem um relacionamento contraditório com aquilo que costumamos classificar como nossa cultura dominante, o humanismo liberal” (1991, p. 23). É preciso ressaltar que foi justamente a tradição do humanismo liberal que criou os sistemas de pensamento absolutos, casualistas e teleológicos; a idéia de verdade total, plena, inquestionável; a crença no racionalismo de base técnica-científica, com suas explicações contundentes e suas definições precisas; as divisões político-econômicas entre esquerda e direita, capitalismo de mercado e economia planificada socialista, a dos países do antigo bloco comunista, e etc. A pós-modernidade, então, passa a ser um modo de articulação do pensamento que procura demonstrar, em profundidade, os enganos e as contradições engendradas a partir e no interior dos grandes discursos da tradição legada pelo humanismo liberal. Nesse sentido, a pós-modernidade passa a ser uma denúncia das “grandes ilusões” que não prescinde nunca, em seu movimento aporético, das contradições e dos paradoxos que revela:

Modernistas como Eliot e Joyce costumavam ser considerados como profundamente humanistas (e.g. Stern 1971, 26) em seu desejo paradoxal de atingir valores estéticos e morais estáveis, mesmo em vista da percepção que tinham sobre a inevitável ausência desses valores universais. O pós-modernismo se distingue disso, não em suas contradições humanistas, mas no caráter provisório de sua reação a elas: ele se recusa a propor qualquer estrutura ou, como a denomina Lyotard (1984a), qualquer narrativa-mestra – tal como a arte ou o mito – que serviria de consolo para esses modernistas. Ele afirma que tais sistemas são de fato atraentes, talvez até necessários; mas isso não os torna nem um pouco menos ilusórios. Para Lyotard, o pós-modernismo se caracteriza exatamente por esse tipo de incredulidade em relação às narrativas-mestras ou metanarrativas: aqueles que se queixam da “perda de sentido” no mundo ou na arte estão realmente lamentando o fato de que o conhecimento já não é esse tipo de conhecimento basicamente narrativo (1984a, 26). Isso não quer dizer que, de alguma forma, o conhecimento desaparece. Não se trata de um paradigma radicalmente novo, mesmo que haja mudança. (HUTCHEON, 1991, p. 23)

Já não se trata de acreditar ou não na linguagem, nos discursos, nas narrativas-mestras como entidades detentoras dos “grandes sentidos” ou dos “sentidos eternos” – que se confundem, muitas vezes, com os valores eternos do homem –, fechados, imutáveis, mas sim em compreender, a fundo, como esses mesmos sentidos são produzidos, transmitidos e

assimilados no interior do pensamento e, por conseqüência, da sociedade contemporânea. É preciso entender os sentidos como resultados de um processo de construção do discurso, da narrativa, que nada mais significam a não ser formas de representação geridas por suas próprias e inalienáveis verdades, verdades estas que se perdem, omitem ou se diluem no jogo mesmo da representação.

Duvidando dos “grandes sentidos”, da conciliação do homem com o mundo, a realidade social, política e econômica através das metanarrativas – históricas, artísticas, filosóficas ou míticas –, a pós-modernidade encerra consigo a força característica do pensamento humanista liberal: a utopia das mudanças abruptas, das grandes rupturas, das transformações revolucionárias. Ela denuncia a falência dos sistemas totalizantes de pensamento como uma forma de compreender e transformar a realidade imediata. E é justamente da contundência dessa denúncia que transparece, para uma parte da crítica, o caráter niilista da pós-modernidade.

De fato, os críticos do pós-modernismo irão acusá-lo de um niilismo radical, de promover uma negação de todos os valores – éticos, morais, artísticos ou estéticos – concebidos pela tradição humanista ou pelo racionalismo científico surgido na esteira da filosofia iluminista e que serviu ao pensamento hegeliano, marxista e positivista que se impuseram como grandes formas de pensamento. Na verdade, o pós-modernismo não deve ser entendido como uma espécie de discurso da negação radical, ao contrário, ele enseja demonstrar que as metanarrativas históricas, filosóficas, políticas, econômicas, culturais, artísticas ou estéticas são contraditórias e falíveis justamente pelo fato de que, essencialmente, não passam de formas de representação do real, simulacros ou simulações que não podem prever, nunca, a extrema e absoluta complexidade das regras e da lógica interior que rege esse mesmo real. A pós-modernidade rejeita a tendência do pensamento ocidental em produzir verdades inquestionáveis que, no fim das contas, não se demonstram ou verificam. Verdades

que se tomam umas as outras, que se condenam e contradizem e que se descartam como quem troca de assunto.

Jean Baudrillard, sociólogo e pensador francês, pode parecer um crítico extremista ou um ambíguo defensor da pós-modernidade, característica marcante da expressão crítico-teórica pós-moderna, vale dizer, mas poucos teóricos compreenderam, como ele, o estado de coisas em que o fenômeno pós-moderno surge e se desenvolve. Em *A Transparência do Mal. Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos*, Baudrillard produz uma série de ensaios cujo ponto central é a idéia de que a sociedade contemporânea vive sob a lógica dos “fenômenos extremos”, um vácuo criado a partir da ruína dos ideais revolucionários surgidos no rastro da modernidade. Vácuo atormentado, sistema de erros, a sociedade contemporânea não pode se livrar dos modelos de representação criados pela modernidade e que se esgotaram sem que a enorme maioria dos indivíduos pudesse perceber ou se dar conta, o que os condenou a viver, *ad nauseam*, as simulações e os simulacros em que esses modelos acabaram por se transformar:

Só podemos agora simular a orgia e a liberação, fingir que prosseguimos acelerando, mas na realidade aceleramos no vácuo, porque todas as finalidades da liberação já ficaram para trás, e o que nos preocupa, o que nos atormenta é essa antecipação de todos os resultados, a disponibilidade de todos os signos, de todas as formas, de todos os desejos. Que fazer então? Isso é o estado de simulação, aquele em que só podemos repetir todas as cenas porque elas já aconteceram – real ou virtualmente. É o estado da utopia realizada, de todas as utopias realizadas, em que é preciso paradoxalmente continuar a viver como se elas não o estivessem. Mas, já que o estão e já que não podemos ter a esperança de realizá-las, só nos resta hiper-realizá-las numa simulação indefinida. Vivemos na reprodução indefinida de ideais, de fantasmas, de imagens, de sonhos que doravante ficaram para trás e que, no entanto, devemos reproduzir numa espécie de indiferença fatal. (BAUDRILLARD, 2000, p. 10)

Para Baudrillard, esse estado de coisas que cerca a sociedade contemporânea se desenvolve numa velocidade assustadora, por metástase, uma espécie de “proliferação cancerosa” de modelos de representação surgidos com a modernidade e que a própria modernidade se encarregou de esgotar. Esvaziados de sentidos, esgotadas as possibilidades de fixação da verdade, ou de uma ou outra verdade, os modelos de representação passam a

operar por si mesmos, de forma mecânica, independente e automatizada. Os gestos, as ações, as atitudes revolucionárias ou contestatórias da modernidade – como Baudelaire flanando pelos bulevares parisienses com os cabelos verdes e puxando uma tartaruga pela coleira, por exemplo – transformam-se, na sociedade contemporânea, em performances. Não é a atitude contestatória que conta, mas sim os expedientes, os recursos, os mecanismos de perfeição, excelência e utilidade que ela pode gerar. O que equivale a dizer: a essência da contestação, seus motivos ou determinações, suas verdades singulares, desaparecem, restando apenas o simulacro, a aparência, a imagem falseada da atitude, da revolução, do gesto contestatório. Assim, as narrativas pós-modernas parecem se encarregar de estabelecer um discurso que ao se referir a si mesmo, ao desvelar as regras de sua produção e articulação, ao minar as bases da referencialidade por meio de sua auto-consciência, desagregam as formas tradicionais de representação ou, como afirma Steven Connor, em *Cultura Pós-Moderna*, “num mundo em que a performance e o espetáculo dominam, é necessário suspeitar das próprias estruturas de representação, para começar a recusar o mito da presença que domina este teatro do mundo” (1993, p. 119)⁵⁴.

O que interessa à pós-modernidade, então, seja ao pensamento filosófico, político, econômico, cultural ou estético, é denunciar o esvaziamento dos modelos de representação da modernidade e o modo como eles foram convertidos em formas hegemônicas de poder e de controle dentro dessa sociedade midiática, imagética e massificada em que vivemos. Mas a pós-modernidade só pode empreender essa denúncia radical de dentro dos pressupostos que denuncia, combate e critica. Daí que, para muitos teóricos, a pós-modernidade signifique um tipo de pensamento sinuoso, dúbio, ambíguo e ardiloso porque, de certo modo, penetra profundamente nos discursos que busca desautorizar, lança mão dos expedientes que os constituem, se deixa confundir com as contradições inerentes aos objetos, idéias e formas de

⁵⁴ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

estruturação do pensamento que condena e critica. Por isso, Terry Eagleton, em *A Ideologia da Estética*, faz o seguinte comentário, no ensaio *Da Polis ao Pós-modernismo*, acerca da condição primeira do fenômeno pós-moderno: suas contradições internas:

O pós-modernismo representa a última emergência iconoclasta da vanguarda, com sua demótica subversão da hierarquia, sua subversão auto-reflexiva do fechamento ideológico, seu ataque populista ao intelectualismo e ao elitismo. Se isso soa um pouco eufórico demais, pode-se passar a palavra ao procurador, que chamará nossa atenção para o seu anti-historicismo consumista, hedonista e filisteu; seu completo abandono da crítica e do engajamento; sua anulação cínica da verdade, do significado e da subjetividade; seu tecnologismo vazio e reificado. (EAGLETON, 1998, p. 269)

Não se pode negar que Eagleton tenha certa razão em afirmar que a pós-modernidade transita, com um certo conforto, entre discursos, narrativas, idéias e verdades estranhas ou alheias entre si. O que não quer dizer que o pós-modernismo seja mesmo um fenômeno anti-historicista, ao contrário, procura estabelecer um diálogo franco, direto e aberto com a tradição, revendo-se seus postulados e desarticulando suas formas de representação; nem que ele seja anti-crítico, consumista ou reificado, já que, diferentemente, ele penetra drasticamente no corpo da sociedade contemporânea, com sua lógica de mercado, seus modelos de representação, seus mecanismos de controle tomados à propaganda, confunde-se com os discursos institucionalizados e aceitos passivamente por essa mesma sociedade para demonstrar as fraturas, as diferenças e as ilusões que ela concebe. Como já dissemos, a pós-modernidade é uma forma de pensamento de certo modo dialética, estando, sob este aspecto, perfeitamente de acordo com uma parte substancial da herança filosófica moderna, que vem de Nietzsche à Foucault ou Derrida, por exemplo. A diferença é que a dialética pós-moderna não admite a síntese, tão cara aos grandes sistemas de pensamento que conhecemos, privilegiando a exposição das aporias que caracterizam o mundo contemporâneo:

Pode-se argumentar que a primeira descrição é verdadeira quanto a certas correntes do pós-modernismo e a segunda quanto a outras. O processo caminha bem até o momento, mas está um pouco chato. O mais interessante seria mostrar que em muitas, senão todas as manifestações pós-modernistas, ambas as descrições se

aplicam simultaneamente. A maior parte da cultura pós-moderna é ao mesmo tempo radical e conservadora, iconoclasta e cooptada. Isso acontece em função de uma contradição entre as formas culturais e econômicas da sociedade capitalista tardia, ou, mais simplesmente, entre a economia capitalista e a cultura burguesa. A cultura burguesa de tipo tradicional humanista tende a valorizar a hierarquia, a distinção, a identidade singular; e o que a ameaça constantemente não é tanto a esquerda como os malabarismos da mercadoria. (EAGLETON, 1998, p. 270).

A síntese significa o fechamento do sentido, seu engessamento, sua paralisia claustrofóbica em conclusões que acabam por se tornar verdades absolutas, inquestionáveis, totalizantes. Ao contrário do que afirma Eagleton, a pós-modernidade não está interessada em anular cinicamente a verdade, o significado ou a subjetividade, mas sim em revelar como pode ser perigoso, imprudente e muito pouco interessante, do ponto de vista crítico ou teórico, admitir formas de pensamento em que os sentidos se reverterem em verdades e as verdades acabam por permitir o surgimento de modelos de representação monolíticos, compactos, fechados, que interessam apenas e na medida exata em que podem ser convertidos em formas de controle ou exercício deliberado de poder.

Fredric Jameson, em um dos ensaios que compõem o livro *A Virada Cultural*, afirma que “o problema do pós-modernismo – como as suas características fundamentais devem ser descritas, ou ainda, se ele sequer existe, se o próprio conceito tem alguma utilidade ou se, ao contrário, é apenas uma mistificação – é um problema ao mesmo tempo estético e político” (2006, p. 47)⁵⁵. E vale acrescentar: um problema estético não só pelas discussões acirradas acerca do fenômeno artístico-discursivo e suas formas de apreender os objetos, a realidade, o homem e o mundo, mas principalmente porque aos pensadores contemporâneos – considero, aqui, sobretudo a figura mais do que simbólica de Jacques Derrida, por exemplo – descrever, situar e inscrever o pensamento no interior do discurso é, antes de tudo, conhecer e subverter as regras desse mesmo jogo discursivo, promovendo a disseminação dos sentidos e das idéias a partir de opções narrativas francamente tomadas ao universo artístico-estético que, muitas

⁵⁵ JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

vezes, esses pensadores se põem a analisar, discutir ou criticar. Quanto à problemática política envolvendo o pós-modernismo, esta se dá a partir da fratura incontornável que ele promoveu no interior da episteme moderna. A crítica política ao pós-modernismo passa, necessariamente, pelo argumento de que os artistas, filósofos e teóricos do fenômeno pós-moderno teriam barateado as idéias e o pensamento, a arte e a ideologia, para atender as necessidades do novo modelo sócio-histórico surgido com o que Jameson chama de “capitalismo tardio”, que Adorno denominou de “indústria cultural” e que outros designam como “sociedade de consumo”.

Vale lembrar que o pós-modernismo não deve ser entendido como um movimento, uma geração, uma tendência ou uma escola já que nunca se propôs a isso nem muito menos se difundiu a partir de um conteúdo programático postulado, definido e mais ou menos aceito e disseminado por um grupo homogêneo de escritores, poetas, artistas, intelectuais ou pensadores da cultura e da sociedade. Segundo Jameson, em *O Debate do Pós-Modernismo*⁵⁶, o termo designa não apenas um estilo específico, isto é, um traço, uma marca, um rastro, uma singularidade que se compõem de um determinado conjunto de caracteres que o explicariam e o definiriam em seus múltiplos aspectos, mas, sobretudo, o pós-modernismo seria

[...] um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica – aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional. (1993, p. 27)

Assim, o pós-modernismo não seria mais do que um momento historicamente definido e situado no interior de uma nova ordem estabelecida, calcada no poder consolidado, de um lado, pelo capitalismo multinacional e, de outro, pela circulação irrefreável da informação, que passa a dominar e a planificar as consciências, as idéias e até mesmo suas formas de representação, e que alterou profundamente a percepção que os indivíduos têm de si mesmos,

⁵⁶ In: *O Mal-Estar no Pós-Modernismo*. Org. E. Ann Kaplan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993.

da realidade na qual estão inseridos, do mundo e das diferentes formas de apreendê-lo. Sob esta perspectiva, não é raro a crítica contemporânea acusar o pós-modernismo de uma atitude política e estética ideologicamente esvaziada, já que este flertaria de forma quase que indecorosa com os meios de comunicação de massa e a subcultura pop, rasteira e esquizofrênica que a indústria da informação, dominada pela lógica do capital multi e transnacional, engendra. Trata-se de uma crítica de viés francamente marxista – como aquela que se percebe em teóricos como o próprio Fredric Jameson ou Terry Eagleton – baseada na crença incondicional de que a arte deve ser, sempre e incontestavelmente, um repositório de sentidos mais ou menos orientados ou historicamente estabelecidos que reconduza o homem aos caminhos do conhecimento, da participação e da práxis política e social. O que esses críticos parecem questionar, no interior dos discursos estéticos acerca da pós-modernidade, é que a arte já não é um instrumento revolucionário, uma forma de contestação, uma atitude crítica em relação ao estado de coisas da qual essa nova realidade contemporânea emerge.

A visão é apocalíptica e talvez se aplique a determinados autores pós-modernos, mas não é a regra e está longe de representar uma verdade fundamental e inquestionável. O que de certa forma incomoda os críticos da pós-modernidade é o fato de que ela promove um deslocamento sensível de determinados eixos fixos da herança racionalista ocidental com os quais as grandes disciplinas das ciências humanas, como a sociologia, a filosofia, a psicanálise, a teoria da literatura, entre outras, lidavam como valores absolutos, estáveis, concretos, passíveis de serem tomados e domesticados no interior do pensamento, nas fronteiras controladas do discurso. A ciência moderna, sob muitos aspectos, construiu-se sobre a crença ou o paradigma de que o ser, o sujeito, o homem, a sociedade, a história, o saber, o conhecimento, a política, a ideologia, o Outro, o autor etc., são construções simbólicas complexas, mas estáveis, que poderiam ser abordadas a partir de formas, estruturas e modos de representação discursivos mais ou menos estáveis também. Ao deslocar esses

eixos fixos, ao questionar os modelos de representação do pensamento científico, político, histórico, literário ou cultural da modernidade, assim como ao fraturar o discurso e colocar a capacidade representacional da linguagem sob suspeição, os principais autores pós-modernos acabam por instabilizar os valores, as certezas e os sentidos prefixados ao longo da modernidade – aquela que vai do projeto Iluminista de afirmação da razão como instrumental para o domínio técnico do mundo e das coisas até a primeira metade do século XX, com o alto modernismo e suas últimas utopias mítico-salvacionistas –, propondo novos olhares e novas formas de perceber a relação do indivíduo com as palavras, a realidade e os elementos simbólicos que constituem, sob muitos aspectos, sua subjetividade e seu modo de apreender o mundo.

4.2. A Pós-Modernidade Literária

Perry Andersen, em *As Origens da Pós-Modernidade*⁵⁷, afirma que Harry Levin deu à idéia de formas pós-modernas um contorno mais agudo, pensando numa

literatura derivada que havia renunciado aos rígidos padrões intelectuais do modernismo, em prol de uma relaxada meia síntese – sinal de uma nova cumplicidade entre o artista e o burguês numa suspeita encruzilhada de cultura e comércio. (1999, p. 19)

O grande problema acerca das discussões sobre o fenômeno literário na pós-modernidade diz respeito ao fato de que, para os críticos do pós-moderno, tudo pode ser compreendido a partir de uma visada sociológica não raro superficial e francamente questionável. Entender a literatura pós-moderna como uma simples deriva suspeita ou um abrandamento intelectual dos padrões modernistas, pondo sob suspeita o artista como cúmplice do pensamento burguês, é ignorar que essa relação – arte e burguesia – já está cristalizada num período estético como o romântico, por exemplo, louvado pela historiografia

⁵⁷ ANDERSEN, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

literária como um momento revolucionário, de choque e ruptura, embora, sob uma perspectiva sociológica, a literatura romântica tenha atendido, também, às necessidades do gosto médio burguês. É preciso lembrar que o romance romântico surge, sobretudo, como forma de entretenimento e lazer descompromissado para uma burguesia rica, ociosa e entediada que, sem o lastro cultural da antiga aristocracia, pensava e entendia a arte como artigo de tocador.⁵⁸

Mesmo no alto período modernista – as primeiras décadas do século XX -, quando do início da ascensão das vanguardas, as relações entre artistas e burgueses não se modificaram substancialmente: a arte continua sendo um artigo para consumo de uma classe média, que, neste momento, já não se reconhece na afronta estética que a modernidade lhe impõe, embora se entretenha com a caricatura de si mesma que a arte moderna concebe. O paradoxo, aqui, engendra-se a partir das tensas relações entre o espírito inquisidor, irônico e muitas vezes agressivo dos modernos, motivados pelas vanguardas artísticas, em relação ao público que lhes garantia a própria existência, o que revela a principal força da arte no espaço sempre ambivalente da modernidade. A literatura moderna só existe em função das contradições que enseja. O que não quer dizer que ela não preserve as ambíguas relações sócio-culturais condenadas aos chamados pós-modernos. De acordo com Perry Anderson, comentando as idéias de Charles Jenck acerca da arquitetura pós-moderna, algumas características estéticas da pós-modernidade poderiam ser definidas nos seguintes termos: variedade abrangente, compreensão popular, simpatia ambiente, criando uma espécie de ecletismo artístico duplamente codificado, “um híbrido da sintaxe moderna e da historicista, com apelo tanto para o gosto educado quanto para a sensibilidade popular”, sendo que “era essa mistura liberadora do novo e do velho, do elevado e do vulgar que definia o pós-modernismo como um movimento e lhe assegurava o futuro” (1999, p. 30).

⁵⁸ Para essa visada crítica, ver Ian Watt e seu **As Origens do Romance**.

A questão fundamental, então, talvez seja pensar as formas literárias na pós-modernidade por uma ótica francamente estética, interessada em repensar os modelos estabelecidos de representação sem, no entanto, reduzir o fenômeno artístico ao reflexo do debate sociológico acerca das relações abertas entre criação artística e estrutura social, predominante desde o alto realismo do século XIX, considerando, por exemplo, que a relação entre “gosto educado” e “sensibilidade popular” pode ser francamente entrevisto em obras como *O Livro de Daniel*, de E. L. Doctorow e *A Ópera Flutuante*, de John Barth, três nomes singulares da literatura pós-moderna em língua inglesa. Tratam-se de romances publicados e vendidos como best-sellers, como literatura de consumo, produzida em “escala industrial”, e que são acusados de por em jogo narrativas com enredos supostamente simples, diretos, sem grande densidade ou dimensionamento psicológico das personagens – isto se comparados com a alta tradição literária de fins do século XIX e início do XX, que concebeu enredos e personagens declaradamente densos como em *Crime e Castigo*, de Dostoievski ou em *A Metamorfose* e *O Processo*, de Franz Kafka, para citar dois autores que mergulharam o indivíduo num abismo claustrofóbico de horror, medo e absurdo, ou personagens precipitados nos interstícios do inconsciente e sua manifestação como linguagem em obras como *Ulisses*, de James Joyce ou *Nadja*, de André Breton.

A literatura de Doctorow e Barth agrada ao gosto popular porque faz do vulgar, no sentido daquilo que pode ser facilmente apreendido pelo público médio, sua pedra de toque. Ao contrário das grandes propostas artísticas de alguns autores consagrados pelo modernismo, que elegeram o experimentalismo radical como forma de libertação da consciência estética, cultural e política do homem, e que fizeram da ironia e do deboche uma arma crítica, virulenta e feroz, contra o embotamento intelectual da classe média, os escritores pós-modernos escolheram um caminho mais sutil que, muitas vezes, acaba por lhes imprimir a marca da alienação político-ideológica ou da facilitação estético-cultural. A verdade é que suas

narrativas dissonantes e fragmentadas, metadiscursivas e reflexivas, propõem uma discussão mais profunda quanto aos limites, às possibilidades e ao poder de significar da obra de arte literária, seu alcance e sua capacidade de representar o que quer que seja para alguém e além de si mesma, questões muito mais pontuais e decisivas que a lógica aparentemente precisa e linear de seus enredos nos permite notar ou perceber. A suposta adesão dos pós-modernos ao fácil, ao vulgar, ao kitsch, à ideologia de consumo do capitalismo tardio impõe, então, uma armadilha à interpretação.

Assim, se a literatura moderna – e as próprias vanguardas – se levantaram, irônica e demolidoramente, contra a instituição burguesa; a literatura pós-moderna propôs, de certo modo, “educar” o gosto burguês sem deixar de lado a invenção, a originalidade e o experimentalismo formal. Trata-se, evidentemente, de um outro tipo de experiência poética, formal e estética. A experimentação radical modernista, que flertou, inclusive, com a destruição da própria arte, como aconteceu ao dadaísmo, por exemplo, cedeu lugar, na pós-modernidade, à afirmação da literatura como o lugar ideal a partir do qual revelar as disjunções, rupturas e fraturas que cercam a percepção e a representação de uma realidade excêntrica, desarticulada, polivalente e fragmentária que caracteriza o mundo contemporâneo. Trata-se, então, de uma experimentação formal que levou ao limite as possibilidades do dizer narrativo, a noção de representação discursiva, a concepção de um relato que pudesse ordenar uma realidade arbitrária, móvel, instável, feita de cisões que nem sempre podem ser diretamente compreendidas.

Nesse momento, é preciso ressaltar, nosso interesse está voltado para as questões da pós-modernidade em sua relação específica com a literatura, que não prescinde da maioria das características até aqui abordadas, ou seja, a pós-modernidade, na literatura, apesar das singularidades do discurso literário, também se fia no ideal de que o discurso é um modelo de representação que cria e põe em jogo suas próprias verdades. E a literatura pós-moderna,

como veremos, é de um alto poder iconoclasta, porque se vale dos modelos realistas de representação, calcados no antigo ideal de mimeses, de imitação verossímil do real, para criar uma literatura que questiona seus próprios limites, a validade dos antigos pressupostos críticos, literários e estéticos que norteiam a criação. O pós-modernismo faz com que o discurso literário perca a força da representação clássica e se volte sobre si mesmo, pondo em dúvida a própria narrativa que concebe.

O discurso literário, apesar das grandes revoluções pelas quais as artes passaram ao longo dos séculos, nunca deixou de ser, essencialmente, aristotélico, isto é, nunca rompeu radicalmente com o ideal de representação do real, de expressão verossímil do mundo, de verdade mimética dos seres e das coisas. A literatura pós-moderna, ao revelar o caráter notadamente manipulador dos grandes discursos, cria uma fratura em relação às concepções clássicas ou conservadoras de construção discursiva. Os escritores pós-modernos criam uma literatura anti-retórica e anti-alegórica, em que os mecanismos de representação são manipulados ao extremo, de modo que a própria manipulação acabe por se revelar. Por isso, parte da crítica situa essa literatura como uma espécie de produção menor, esvaziada de conteúdos, feita para ser consumida como qualquer best-seller.

A despeito do fato de que muitas dessas obras sejam mesmo comercializadas como grandes best-sellers, não se pode afirmar que sejam obras esvaziadas de conteúdos, sentidos ou significados. Esse tipo de juízo de valor é construído a partir de uma determinada visão da literatura, da obra literária, como algo moralizador, didático, pedagógico ou elevado, transformador, reformista, cujo objetivo último seja contribuir para a formação do estofo ético-moral e político-social do indivíduo. Uma visão conservadora da literatura, que só contribui para a formação de novos enganos, de outras formas de manipulação, principalmente política e ideológica. Quando os escritores pós-modernos colocam em jogo o próprio jogo da representação, esse tipo de visão maniqueísta da literatura cai por terra,

permitindo que as obras deixem entrever o caráter arbitrário da linguagem criadora. A verdade e o sentido são produtos de construção, como a própria narrativa que os enfeixa.

A literatura pós-moderna promove o apagamento sistemático entre cultura erudita e cultura de massas, entre arte acadêmica e arte pop. Assim, a pós-modernidade literária cria narrativas esquizofrênicas, híbridas, que já não se fundamentam, plenamente, nos critérios miméticos de expressão do real. Há um tipo de caos interior que rege os domínios da história e do discurso: a linearidade das narrativas clássicas, baseadas nos princípios realistas de representação, fragmenta-se e alcança, muitas vezes, uma quase que imobilidade expressiva, uma paralisia discursiva caracterizada pela impossibilidade de contar, de narrar, de engendrar uma narrativa linear, cronológica, precisa. Desse modo, se toda a experiência humana é percebida de forma fragmentária, se a memória, fonte primeira de toda a representação, percebe o mundo a partir de flashes, estilhaços, cesuras, partições ou pedaços, nada mais natural que a narrativa pós-moderna também se construa a partir de uma experiência fragmentada:

Acolher a fragmentação e a efemeridade de maneira afirmativa tem grande número de conseqüências que se relacionam diretamente com as oposições de Hassan. Para começar, encontramos autores como Foucault e Lyotard atacando explicitamente qualquer noção de que possa haver uma metalinguagem, uma metanarrativa ou uma metateoria mediante as quais todas as coisas possam ser conectadas ou representadas. As verdades eternas e universais, se é que existem, não podem ser especificadas. Condenando as metanarrativas (amplos esquemas interpretativos como os produzidos por Marx ou Freud) como “totalizantes”, eles insistem na pluralidade de formações de “poder-discurso” (Foucault) ou de “jogos de linguagem” (Lyotard). Lyotard, com efeito, define o pós-moderno simplesmente como “incredulidade diante das metanarrativas”. (HARVEY, 2006, p. 49-50)

A essência fragmentária dessa literatura é resultado de uma mudança drástica de perspectiva ensaiada pelas narrativas pós-modernas: o narrador deixa de ser uma criatura plenipotenciária, um demiurgo de consciência exasperada, dono absoluto das verdades que faz circular, voz inquestionável que mobiliza todas as experiências humanas e as ordena de acordo com a sua ética inviolável, arranjando os fatos e os acontecimentos de acordo com

uma cronologia e uma continuidade totalmente alheias e estranhas aos caminhos teleológicos e causalistas. Ao contrário, tais narradores preferem seguir os cursos e intercurtos da memória, diluindo as articulações lógicas e criando quebra-cabeças literários que se auto-referenciam e que solicitam do leitor um atento e consciente processo de montagem. O narrador pós-moderno compreende profundamente o caráter fragmentário e descontínuo das experiências humanas, da vida e da história, e constrói um discurso coerente com o reconhecimento dos limites que a memória nos impõem. Assim, o narrador plenipotente dos antigos modelos de representação perde sua força graças à percepção cada vez mais acentuada de que todo o discurso produz suas próprias verdades – plurais, multifacetadas, contraditórias – e que não é possível a expressão fiel ou realista do mundo, dos seres e das coisas porque, ao contrário do que se imagina, não há uma ordem natural, lógica e imutável que possa ser reduzida a qualquer forma de representação.

Desse modo, por exemplo, temos, em *A Ópera Flutuante*, de John Barth, vários elementos caracterizadores da literatura pós-moderna, entre eles: um narrador em primeira pessoa, que desde o início da narrativa, manipula sua história e a desenvolve lentamente, como se simulasse as grandes narrativas do realismo do século XIX. Temos ainda, o fato de que esse mesmo narrador, já no início da narrativa, apresenta sua obra a partir de uma perspectiva metadiscursiva, ou seja, fazendo do relato o seu próprio espaço de crítica e comentário estético:

Por exemplo, comecei este livro agora, e, embora ainda estejamos a uma boa distância da história, ao menos estamos rumando em direção a ela, e eu aprendi a me contentar com isso. Talvez, quando eu tenha terminado de descrever aquele dia especial que mencionei acima – acredito que foi cerca de 21 de junho de 1937 -, talvez quando eu cheguei à hora de me deitar daquele dia, se o fizer, então volte atrás e destrua essas páginas de afinação do piano. Ou talvez não: pretendo me apresentar diretamente; preveni-lo a respeito de possíveis interpretações do meu nome; explicar o significado do título deste livro; fazer-lhe várias outras gentilezas, exatamente como um anfitrião que se preocupa com o seu hóspede; deixá-lo tão à vontade quanto possível e mergulhá-lo gentilmente na corrente serpeante da minha história – atividades úteis, melhor preservadas do que desprezadas. (1987, p. 10)

A dimensão metaliterária da obra soma-se à própria dimensão fragmentária do relato: não que se trate de uma fragmentação ao nível da sintaxe discursiva, ou seja, parágrafos que se desarticulam ou frases inacabadas ou mesmo capítulos em que não se pode precisar um início ou um fim. A escrita fragmentária de Barth atinge, como já dissemos, a própria constituição do relato, no qual a questão central – os motivos que fizeram o narrador abrir mão da decisão de suicidar-se – vai sendo progressivamente adiada à partir de um conjunto de digressões e desconversas que desarticulam a narrativa e fazem com que o leitor vacile diante das verdades e simulações do enredo. Ao longo de todo o primeiro capítulo, intitulado *Afinando o Piano*, o narrador torna esse processo evidente ao definir sua história como uma “corrente serpeante”, o que, de certo modo, revela a intenção deliberadamente labiríntica que caracteriza seu processo escritural. Trata-se de criar uma narrativa que anuncia seus motivos ao mesmo tempo em que os adia indefinidamente, pois, como afirma Linda Hutcheon, nesses modelos narrativos

o que é inserido e depois subvertido é a noção de obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes. Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao “mundo”, o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, como afirmaram alguns (Kern 1979, 216); o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse “mundo” tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica. É um truísmo crítico contemporâneo dizer que o realismo é um conjunto de convenções, que a representação do real não é idêntica ao próprio real. (1991, p. 164)

O narrador Todd Andrews é um advogado de 54 anos que mora em um quarto de hotel pagando a conta diariamente e vivendo uma relação obsessiva com a morte, o que faz com que reduza a sua existência a uma espécie de presente absoluto, vivendo cada dia como se fosse o último. Às vezes cínico, noutras terno, às vezes desesperançado, noutras irônico, o narrador chama revela que sua verdadeira obra é aquela que ele chama de *Inquérito*, um longo trabalho de notas, análises e informações que tomadas por ele no sentido de compreender as

causas que levaram seu pai ao suicídio. Assim, os episódios narrados em *A Ópera Flutuante* não significam mais do que “um aspecto do estudo preliminar de um capítulo” (1987, p. 14) do *Inquérito*. Narrativa dentro da narrativa, texto dentro do texto, o narrador cria uma obra aberta, múltipla, fragmentária porque se propõe parte de um projeto que está condenado, desde o início, a permanecer inconcluso. O próprio título, *Inquérito*, deixa entrever uma crítica irônica ao ideal narrativo de representação da experiência existencial, da vida real, empírica, já que como percebemos ao longo da narrativa, a vida do narrador resume-se a um cotidiano comezinho, e insignificante, sem grandes acontecimentos, dilemas ou realizações. Assim, é como se seu verdadeiro crime fosse trazer à luz uma história sem relevo ou importância, na qual predomina a instabilidade, os influxos, as idéias e os pensamentos do narrador sobre sua própria obra, como se essa auto-referencialidade que adia os limites da vida real fosse o único elemento verdadeiramente significativo nessa existência. A fragmentação do discurso faz com que a narrativa flutue aleatoriamente, afirmando os lapsos não da memória, mas da própria imaginação na medida exata em que o narrador reconhece suas limitações fabulares.

Desse modo, Todd Andrews faz todo o possível para dar alguma dimensão de dignidade ao seu relato, inclusive ironizando determinados modelos narrativos consagrados:

“Levemos o conceito de “corrente serpeante” um pouco mais além, se é que é possível: sempre me pareceu, nos romances que li, de quando em quando, que os autores estão pedindo aos seus leitores que iniciem suas histórias furiosamente, no meio das coisas, de preferência a retroceder nelas ou bordejá-las vagarosamente. Este tipo de mergulho na vida e no mundo de outro alguém, assim como um mergulho no rio Choptank, nos meados de março, traz consigo, me parece, muito pouco prazer. Não! Venha comigo, leitor, e não tema pelo seu coração fraco: eu mesmo tenho um assim e sei o valor de, antes, pôr um dedo do pé, então um pé, a seguir uma perna, muito lentamente os quadris e o estômago, e, finalmente, todo o seu ser em minha história – e gastar um bom tempo para fazer isso. Este é, afinal de contas, um mergulho de prazer a que o estou convidando, e não um batismo”. (1987, p. 10)

É impossível não pensar que, neste caso, a ironia pós-moderna recaia justamente sobre aqueles modelos narrativos de natureza realista, ou mesmo, no caso de Barth, do alto

modernismo, que se afirmam por sua força, por sua crença na linguagem como o local em que o sujeito mergulha para recriar e resignificar dramaticamente o homem e o mundo. O curioso é que ao mesmo tempo em que o narrador ironiza determinados modelos narrativos, acaba ele mesmo revelando suas limitações criadoras:

“Onde estávamos nós? Eu ia comentar a respeito do exemplo. Eu usei antes: ia mesmo? Ou explicar a metáfora da “afinação do piano”? Ou meu coração fraco? Santo Deus! Como é que se escreve um romance! Quero dizer, como alguém pode atrelar-se à história se é tão sensível ao significado das coisas? Quanto a mim, já vejo que contar história não é o meu forte: cada frase nova que escrevo está cheia de figuras e de implicações que eu gostaria imensamente de perseguir com você até às suas tocas, mas esta perseguição iria envolver novas figuras e novas perseguições, de tal modo, tenho certeza, que a história nunca seria realmente iniciada, muito menos terminada, se eu deixasse sem freio as minhas inclinações. Não que eu me importe com isso – um livro é tão bom como qualquer outro para mim -, mas eu realmente quero explicar aquele dia (21 ou 22) de junho de 1937, em que mudei minha decisão pela última vez. Teremos, então, de nos conservar no canal, você e eu, embora a embarcação em que estamos velejando seja de pequeno calado, e deixar que passem as angras e as enseadas, sejam elas tão belas quanto forem. (Esta metáfora não é gratuita – mas deixemos passar.) (1987, p. 10-11)

Nesse processo de escritura, além da narrativa adiar-se incessantemente, ela é construída de modo a revelar seus próprios fundamentos, como quando, por exemplo, ao explicar a natureza de seu nome, o narrador acaba por alertar o leitor da carga simbólica que a palavra Todd traz consigo, já que ele, ao prevenir o leitor de que seu nome se escreve com dois *d*, intui imediatamente a réplica do leitor, que neste inquérito toma o lugar do interrogador, que o alertaria: “*Todd* é morte em alemão: talvez o nome seja simbólico” (1987, p. 11). Assim, o narrador desarticula a própria noção de narrativa simbólica, o que, por si só, acaba por atentar contra o caráter representacional da literatura: se as próprias construções simbólicas são demolidas, não resta ao leitor nada além de acompanhar atentamente não a derrocada de uma existência, mas a própria desagregação de um modelo narrativo. A rejeição ao relato realista puro e simples, bem como aos modelos modernistas de natureza simbólica, fica ainda mais evidente quando o narrador, no capítulo intitulado *Uma Observação Instrutiva, Embora Sofisticada*, descreve-se caminhando pelas ruas e, diante de uma casa

funerária, com o carro fúnebre aberto, se depara com um cachorro e uma cadela transando diante do carro e sendo enxotados pelos homens que carregavam o caixão. A cena dá ensejo para que o narrador conceba a seguinte observação:

A natureza, a coincidência, pode ser um simbolizador de mão cheia. Ela parece, às vezes, dar cacetadas na cabeça do indivíduo com significados tais como este desgraçoso cenário de “vida-em-face-da-morte”, tão óbvio que foi embaraçador. O indivíduo está constantemente sendo confrontado com um sol que irrompe detrás das nuvens exatamente quando o time da casa apanha a bola; rebôos pressagos de trovão, quando alguém está se remoendo descontrolado em casa; magníficas auroras, nos dias em que alguém resolve emendar-se; furacões, que derruem a casa de um homem ruim de deixam indene a do vizinho, ou vice-versa; vias rápidas assinaladas com DEVAGAR; avenidas de cemitérios assinaladas com MÃO ÚNICA. O homem cujas percepções não são tão rudimentares, cujo paladar está afinado para pratos mais sutis, pode apenas sorrir incomodado e ir embora, lembrando a si mesmo que o bom gosto é uma invenção humana.

[...]

Assim, leitor, se algum dia você se achar escrevendo sobre o mundo, tome cuidado para não dar uma mordiscada nos muitos símbolos tentadores que ele coloca inequivocamente em seu caminho, ou você será apanhado dizendo coisas que você realmente não pretendia dizer, e ofendendo as pessoas que você queria entreter. Desenvolva, se puder, a técnica dos carregadores de ataúde e de mim mesmo: sorria, com toda certeza – pois cachorros trepando são verdadeiramente engraçados –, mas siga em frente e não diga nada, como se você não tivesse notado. (1987, p. 121-122)

Num movimento de inversão irônica, o narrador percebe, no real, um conjunto de símbolos que devem ser rejeitados, proscritos, negados em suas manifestações tentadoras, gratuitas, porque teriam a função de desnaturar a representação simbólica do mundo, característica das narrativas do modernismo. A ironia, então, evidencia-se pelas contradições que o narrador não faz questão de escamotear: ele constrói uma cena tipicamente modernista para, logo em seguida, questionar os motivos e movimentos da escritura, que deve rejeitar os símbolos fáceis que cercam o mundo e, por extensão, o próprio mundo, bastando-se a si mesma, justificando-se por seus movimentos internos, por suas *boutades*, por seus exercícios de auto-crítica. Todd Andrews vive uma existência esvaziada: não tem família, filhos, religião ou filosofia nos quais se reconheça. Tem poucos, raros amigos, com exceção de dois hóspedes, Capitão Osborn e o senhor Haecker, últimos membros, junto com o narrador, do Clube dos Exploradores de Dorchester. É amante de Jane Mack, esposa de seu melhor amigo, Harrison Mack, desde os tempos de faculdade. Harrison Mack, herdeiro de uma fortuna ligada

à fabricação de pickles, além de dividir a esposa com Todd Andrews ainda se verá as voltas com o problema de paternidade da filha Jeannine. Durante anos ele e a esposa esperaram por um filho que acabou sendo concebida durante os anos em que Jane e Todd foram amantes.

Nem sua existência nem a existência dos que o cercam justificariam o relato se o compreendêssemos como uma tentativa de resgate simbólico da vida tornada linguagem, do mito modernista da fusão entre arte e vida, de uma transcendência existencial que só pode se dar a partir do mergulho em profundidade no inconsciente e sua expressão cifrada, estética e poética, problematizando de forma decisiva a questão da subjetividade. Assim, como afirma Steven Connor:

Por ironia, esse subjetivismo tem de ser acomodado a toda uma série de anúncios do fim da subjetividade individual, da famosa defesa da impessoalidade em “Tradition and the Individual Talent”, de Eliot, à promoção, feita por Joyce (através de Stephen Dedalus), de uma estética do desaparego autoral em que o autor de uma obra literária se dissocia, como um Deus, desta. Contudo, é possível discernir também um princípio que subjaz a esses dois opostos e os une. Seja concebido como uma fria, seca e impessoal jóia ou como um tecido de subjetividade ricamente saturado, o princípio da obra de arte modernista é a autocompletude. Tanto a objetividade como a subjetividade conduzem à integridade formal desse gênero, uma dando à obra literária a pétrea auto-suficiência da “urna bem trabalhada” de Cleanth Brooks e a outra, a “composição intrincadamente trabalhada”, como o diz I. A. Richards, de uma rede de subjetividade. Esse princípio, por sua vez, parece envolver ou garantir uma estética do talento artístico levado ao extremo. Sob o modernismo, a obra de criação literária já não pode ser representada como a humilde subjugação da vontade à tarefa de retratar o mundo nem como conformidade a um corpo de preceitos estéticos; o compromisso de produzir uma obra de arte que só conheça suas próprias regras e transforme a vulgar contingência das relações mundanas em termos estéticos purificados requer uma vigilância, um conhecimento e um domínio extremos por parte do artista, que se tornou agora, de modesto artesão, artífice divino. (1993, p. 91)

Em *A Ópera Flutuante*, não encontramos nem a autocompletude modernista nem a transformação das relações mundanas em uma construção estético-simbólica que projeta uma existência potencial, em estado de linguagem, que se deixa iluminar a partir de sua intrincada rede de pensamentos, emoções, afetos, delírios e manifestações inconscientes, que se afirmam como a dimensão mais profunda e original da existência. O que existe é uma abertura infinita, uma obra que se revela como processo, produção em devir, exercício estilístico que se fundamente em sua própria auto-referencialidade, que se articula como expressão de si

mesma, que rejeita qualquer simbologia, qualquer re-significação simbólica do mundo ou do indivíduo. Assim, ao continuar explicando a origem de seu nome, o narrador afirma usar dois *ds* para evitar essa simbologia fúnebre, embora acabe reconhecendo que “*Todd* com *d* dobrado é simbólico também, e extremamente simbólico. *Tod* é morte, e este livro não tem muito a ver com morte; *Todd* é quase *Tod* – isto é, quase morte – e este livro, se for escrito, tem muito a ver com quase morte.” (1987, p. 11) Note que o narrador sequer tem certeza se este livro será, de fato, escrito, o que provoca um efeito mais do que irônico já que tenta situar a leitura num momento anterior, ou, no mínimo, simultâneo ao do próprio relato, o que acaba rompendo com os limites da verossimilhança e, conseqüentemente do modelo de representação realista que a obra, muitas vezes, simula. Esse jogo com o modelo de representação realista fica ainda mais evidente na passagem que segue:

Uma última observação. Você já ficou mortificado com histórias que pareciam prometer alguma revelação e, então, burlaram-no, tomando novos rumos? Já percorri – mais vezes do que escolhi – histórias a respeito de alguma invenção maravilhosa – uma máquina que desafia a gravidade, ou um telescópio suficientemente potente para se ver homens em Saturno, ou uma arma secreta capaz de deslocar o sistema solar -, mas a mecânica do dispositivo antigravitacional nunca foi explicada; a questão sobre Saturno ser habitado nunca foi respondida; não nos disseram como construir deslocadores do nosso sistema solar. Bem, não este livro. Se eu lhe disser que empreguei algumas coisas figuradas, direi o que estas coisas são e as explicarei tão claramente quanto me for possível. (1987, p. 11)

Mas, como não poderia deixar de ser, esse jogo representacional desarticula os modelos verdadeiramente realistas já que o excesso de detalhes e descrições, no romance de Barth, atendem ao propósito de saturar a narrativa com as indicações de pontos de vista e de perspectivas retóricas referentes à própria articulação do relato. Ainda no primeiro capítulo, ao se apresentar, o narrador faz um esboço de sua vida e formação salientando um problema no coração que pode matá-lo a qualquer momento. O que interessa nesta apresentação é que, em vários momentos, o narrador apresenta novas informações ao relato de forma antecipatória, que ele mesmo reconhece estar ligado à sua inaptidão narrativa, problema este

que ele espera ver resolvido ao longo do exercício escritural: “Não há dúvida de que, quando pegar o jeito de contar história, depois de um capítulo ou dois, andarei mais depressa e com menos digressões.” (1987, p. 13)

O narrador, então, passa a referir o longo processo que o levou à compreensão de sua obra. A citação que segue é longa, mas essencial para a compreensão da natureza problemática da representação na literatura pós-moderna:

Agora, então, o título, e, a seguir, veremos se podemos começar a história. Quando, há dezesseis anos, decidi escrever a respeito de como mudei a minha decisão em uma noite de junho de 1937, não tinha, então, nenhum título em mente. De fato, só uma hora atrás mais ou menos, quando comecei a escrever, é que percebi que a história teria pelo menos a extensão de um romance, e assim resolvi lhe dar um título de romance. Em 1938, quando me determinei a escrever a história, ela era para ser apenas um aspecto do estudo preliminar de um capítulo do meu *Inquérito*, sendo que as notas e dados para tal enchem quase todo o meu quarto. Estou completo. A primeira tarefa, depois que jurei escrever sobre aquele dia de junho, foi lembrar – tão totalmente quanto possível – todos os meus pensamentos e ações daquele dia, para estar certo de que nada seria omitido. Este pequeno empreendimento me tomou nove anos – não me esforcei muito – e as notas encheram sete cestos que foram colocados junto à janela. Então tive de ler um bocado: alguns romances, para aprender o sentimento próprio da atividade de narrar coisas, e alguns livros sobre medicina, indústria náutica, filosofia, arte dos menestréis, biologia marinha, jurisprudência, farmacologia, história de Maryland, química dos gases, e uma ou duas outras coisas, para construir a base, e para ter a certeza de que eu entendia razoavelmente bem tudo o que tinha acontecido. Isto levou três anos – bem desagradáveis, pois eu tinha de abandonar meu sistema usual de escolher livros, para me dedicar àquela leitura comparativamente especializada. Os últimos dois anos, passei-os organizando as recordações daquele dia, reduzindo os cestos de sete para um, escrevendo material interpretativo e comentários sobre eles, até que tivesse outra vez sete cestos cheios, e finalmente organizando os comentários e os reduzindo de sete para dois cestos, sendo que era minha intenção retirar daí comentários ao acaso, a cada meia hora – se tanto -, enquanto estivesse escrevendo. (1987, p. 13-14)

Como podemos ver, o narrador faz questão de revelar que o seu relato não passa de um “estudo preliminar de um capítulo do meu inquérito”, ou seja, é parte de uma obra maior que, na verdade, não existe. Além disso, ele empenha quatorze anos de sua vida elaborando notas que deram origem ao romance, cuja história se deu a partir de uma decisão tomada em uma noite de 1937. Assim, é inevitável não pensarmos na natureza paródica do romance afinal, esse processo de elaboração narrativa sugere o modelo monumental e totalizante que é

o *Ulisses*, de Joyce, sendo que diferentemente da obra do irlandês, o narrador, aqui, reconhece que “tudo é significativo, e nada é importante, afinal” (1987, p. 14), pois, como ele mesmo afirma:

Ah, eu. Tudo, temo-o, é significativo, e nada é importante, afinal. Estou bem certo agora de que os dezesseis anos de preparação não serão assim tão úteis, ou, pelo menos, não do mesmo modo como pensara: entendo os eventos daquele dia satisfatoriamente bem, mas – quanto aos comentários – penso o que o que vou fazer é tentar não comentar de maneira nenhuma, mas ater-me simplesmente aos fatos. Sei que, deste modo, ainda farei um bocado de digressões – a tentação é grande sempre e se torna irresistível quando sei que o fim é irrelevante – mas, pelo menos, tenho alguma esperança de chegar ao fim, e, quando a graça me abandone, serei capaz – a qualquer preço – de me congratular por minhas intenções. (1987, p. 14-15)

Tais digressões são freqüentes e acabam por tornar a representação instável, já que nos impede de construir uma imagem perfeita, acabada e total da narrativa que se apresenta de forma caleidoscópica. O próprio narrador não faz questão de esconder sua intenção de fraturar a representação: ao explicar o título da obra, *A Ópera Flutuante*, ele alega que este era “parte do nome de um barco-teatro que costumava viajar pelas áreas litorâneas da Virgínia e de Maryland” (1987, p. 15), sendo que os motivos para escolha do título estão ligados ao fato de que parte da história se deu a bordo da embarcação. A verdade é que a escolha do título aponta para a própria desarticulação ou fragmentação do relato:

Sempre me pareceu uma boa idéia construir um barco-teatro com apenas um convés aberto e chato, e manter ali um drama sendo continuamente representado. O barco jamais ancoraria, mas navegaria à deriva, rio acima e rio abaixo, ao sabor da maré, e os espectadores ficariam sentados ao longo de ambas as margens. Eles poderiam apanhar uma parte qualquer do enredo que, porventura, estivesse sendo encenada enquanto o barco flutuasse, de passagem por ali, e então eles teriam de esperar até que a maré voltasse para apanhar um outro pedacinho do drama, se é que ainda estivessem sentados ali. Para preencher as lacunas, eles teriam de usar a imaginação, ou perguntar a vizinhos mais atentos, ou ouvir a palavra que viesse lá da parte alta ou lá da parte baixa do rio. A maior parte das vezes eles não conseguiriam entender de maneira nenhuma o que estivesse se passando, ou pensariam que estivessem conseguindo, quando realmente não estariam. Uma porção de vezes, seriam capazes de ver os atores, mas não de ouvi-los. Não preciso explicar que é assim como grande parte da vida funciona: nossos amigos flutuam de passagem por nós; nós nos envolvemos com eles; eles flutuam para longe, e nós temos de confiar em boatos, ou, então, perder completamente o contato com eles; e flutuam de volta outra vez, e nós renovamos a amizade – reformulando-a -, ou achamos que já não mais nos compreendemos. E, estou

certo, é assim que este livro funcionará. Ele é uma ópera flutuante, amigo, carregada de curiosidades, melodrama, espetáculo, instrução e entretenimento, mas flutua, quer queira, quer não, ao sabor da maré da minha prosa errante: você o conseguirá ver, irá perdê-lo, espioná-lo ainda uma vez; e isso poderá exigir os melhores esforços de sua atenção e imaginação – a par com muita paciência, se você for um leitor mediano – para se manter na pista do enredo, enquanto ele veleja para dentro e para fora do campo visual. (1987, p. 15-16)

Primeiro romance de John Barth, publicado originalmente em 1956, ele pode ser entendido como uma obra na qual os caracteres fundamentais da narrativa pós-moderna já aparecem de forma embrionária: fragmentação, descontinuidade e ruptura do pacto ficcional caracterizam um romance baseado numa tensão deliberada: o narrador oscila entre as convenções representativas da literatura realista, com seu rigor detalhista, com a preocupação com construir personagens mais ou menos consistentes, com as passagens e capítulos que situam e referem determinada realidade extra-literária e o exercício criador pós-moderno, que se fundamenta na auto-referencialidade discursiva da obra, no fato de que a narrativa cria suas próprias regras, explicações e pressupostos crítico-teóricos de modo a criar um romance que já anuncia determinados problemas que serão potencializados em suas obras posteriores, como *The Sot-weed Factor* (1960), *Giles Goat-Boy* (1966), *Lost in the Funhouse* (1968) e, sobretudo, em seu sexto romance, *Quimera* (1972). Segundo Sérgio Luis Prado Bellei, no artigo *John Barth no Brasil*⁵⁹, é nestes dois últimos romances de Barth que “a fragmentação descontínua negadora de fim e começo e insistente em um meio em expansão se manifesta com mais intensidade” (1993, p.61).

As digressões de *A Ópera Flutuante* conduzem a um processo de lenta desarticulação, já que os capítulos acabam por se apresentar como promessas narrativas, isto é, afirmam um acontecimento – o suicídio abortado do narrador – que se adia em nome dos comentários críticos, das análises da própria obra, do diálogo irônico com o leitor, solicitado como elemento articulador da narrativa, pois cabe a ele a paciência de esperar pelos fatos bem como

⁵⁹ BELLEI, Sérgio Luis Prado. (1993). “John Barth no Brasil”. **Revista Fragmentos**. UFSC. Vol 04, Nº 01, 1993. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/issue/view/990>

o trabalho de organizá-los a partir de suas dispersões ao longo da obra. Barth, que também foi um dos pensadores do pós-modernismo na literatura, acabou praticando, em seu primeiro romance, outra característica importante da tendência culturalista de alguns estudos pós-modernos, invertendo suas fontes de influência:

Quando escrevi *A Ópera Flutuante* ... , sofri a influência de um romancista brasileiro, Machado de Assis, que ... por sua vez tinha sido influenciado pelo *Tristram Shandy*; a mesma técnica de jogar livremente com as idéias e uma visão de mundo semelhante. No final de contas, Sterne acabou chegando a mim vindo do Brasil. (BARTH Apud BELLEI, 1993, p. 63)

Barth desloca sua influência narrativa dos centros culturais norte-americanos e europeus, hegemônicos em relação ao pensamento crítico, teórico e estético da literatura ocidental, bem como da produção literária, para o que podemos chamar de periferia. As relações entre os elementos caracterizadores do romance machadiano, como a digressão, a ironia, a metalinguagem, a fragmentação, que se dá por intermédio dos capítulos curtos, incisivos, muitas vezes elípticos em seus tons e motivações, estão presentes de forma explícita ao longo de toda a narrativa de Barth. A própria história do advogado Todd Andrews se divide em muito com o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, já que, como aponta David Morrell:

Os narradores dos dois romances são advogados e participam ambos em um triângulo amoroso do qual surge uma criança de pai incerto. Ambos consideram a possibilidade do suicídio, descrevem o dia fatal e a noite em que foram ao teatro e decidem finalmente não se suicidar quando olham para a criança que poderia tê-las como pais. Chegam mesmo a imaginar a vida como sendo uma ópera, mas nesse caso a diferença entre os dois romances é significativa: enquanto *D. Casmurro* metaforiza de forma elaborada uma ópera musical em estilo clássico, a ópera de Todd Andrews é encenada em um barco e apresentada descontraidamente. (Apud BELLEI, 1993, p. 63)

Desse modo, as promessas anunciadas pelo advogado não se cumprem: o narrador não se suicida, as premissas que formula para o seu *Inquérito*, a verdadeira obra que vinha escrevendo diligentemente há mais de uma década acabam por se transformar em outra obra, menos certa, menos precisa, menos definidora do que o estudo que serviria como mecanismo

de compreensão acerca do suicídio do próprio pai. Além disso, vale ressaltar que, em *Dom Casmurro*, a história traçada por Bentinho também está ligada a um projeto maior e mais ambicioso, sua *História dos Subúrbios*, e que também não se realiza. É nesse sentido que podemos pensar a literatura pós-moderna, como um tipo de produção que passa a criar discursos que se voltam sobre si mesmos, que perseguem suas formas e estruturas, que se buscam definir. A escritura dobra-se sobre si mesma, quebra os limites da representação realista e instaura um discurso de ordem metaficcional que vai muito além da simples ironia, da afirmação ou do elogio da tradição, já que aos pós-modernos não interessa romper com o passado ou com a tradição simplesmente, mas sim reencontrar o momento áureo da modernidade, quando suas formas de expressão ainda significam o questionamento mais fundo da ordem estabelecida e não uma mera proliferação reificada de discursos cujo único objetivo é o controle e a manipulação do pensamento, das idéias e dos modelos de representação em favor dos paradigmas mais ou menos definíveis da ideologia de mercado. A escritura vai muito além da intertextualidade, do jogo paródico, das expressões alegóricas da modernidade. À pós-modernidade importa, também, reconhecer a possibilidade representacional da obra e abrir-se para um discurso que busca uma espécie de reconhecimento profundo das estruturas, argumentos, articulações e limites que se impõem à escritura.

Desse modo, não foi por acaso que os escritores e teóricos da pós-modernidade chegaram a seus postulados, suas formulações e seus paradigmas referentes não só ao desmascaramento do jogo da representação, mas também da manipulação dos sentidos e da construção da verdade nos grandes modelos textuais, nas grandes metanarrativas; como não foi por acaso que se voltaram sobre a própria escritura, na tentativa de defini-la, explicitá-la, encontrar sua raiz fenomenológica. Na esteira dessa nova perspectiva, desse novo olhar, dessa nova maneira de perceber e apreender as grandes narrativas, e de criar uma nova literatura, os

autores da pós-modernidade encontram lastro nas obras teóricas de filósofos como Michel Foucault e Jacques Derrida, por exemplo, para quem a escritura, além de um produto de construto, também possui uma dimensão ex-cêntrica, disjuntiva e polissêmica, que resiste à qualquer explicação essencialista ou metafísica, que só pode ser pensada a partir dos caracteres tipológicos da análise do discurso, da hermenêutica, da crítica literária ou da teoria da literatura. A excentricidade da escritura e seu caráter notadamente filosófico só podem ser entrevistados a partir de um olhar acurado sobre a própria natureza da linguagem e suas relações representacionais. É o que faz Derrida em obras como *A Escritura e a Diferença*, *A Gramatologia* ou *Margens da Filosofia*, influências decisivas sobre as formas de pensar da pós-modernidade.

Enquanto Derrida busca encontrar as raízes fenomenológicas e diferenciais da escritura, o modo como os signos circulam no interior dos discursos, a abertura e o fechamento da escritura, a linguagem como a ambigüidade, a duplicidade essencial dos sentidos, Foucault foi o responsável por rever, histórica e analiticamente, a formação do saber e de alguns dos grandes modelos de pensamento e de discurso desde a Idade Média até as construções contemporâneas, como é caso de obras como *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas* e *Arqueologia do Saber*. Os teóricos da pós-modernidade souberam valer-se da contribuição mais do que necessária oferecida por esse novo pensamento filosófico no que diz respeito às dúvidas profundas e ao ceticismo interrogativo em relação aos sentidos e as verdades fundamentadas pelos antigos sistemas de pensamento. Esse questionamento radical e a influência de pensadores como Derrida e Foucault sobre as teorias do pós-moderno são muito bem definidos por Linda Hutcheon quando esta afirma que “existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo e o humanismo, e os atuais paladinos da teoria – Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard – seguem as pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud – para citar apenas

alguns – em suas tentativas no sentido de desafiar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, inclusive os da ciência” (1991, p. 23).

Há alguns exemplos determinantes da importância desses pensadores e de suas novas perspectivas filosóficas para o desenvolvimento dos paradigmas mais caros à pós-modernidade – como a questão da escritura e da representação – se pensarmos em obras como *As Palavras e as Coisas*, de 1966, em que Foucault dedica um dos capítulos à idéia de representação nos discursos concebidos pelas ciências a partir da Idade Média e em como essas idéias se alteram radicalmente no século XVII, abrindo um novo limiar para a compreensão do signo e de seu funcionamento no jogo da representação. Preocupado em definir o lugar do pensamento em sua relação com a cultura, os estatutos de descontinuidade que movem a história em geral e o pensamento em particular, as similitudes e diferenças que marcam a constituição primeira dos signos postos em circulação no discurso, Foucault faz uma verdadeira exegese do conceito de representação em suas singularidades históricas e discursivas. Para Foucault, é preciso compreender não só o signo, mas todo o sistema que põe os signos em circulação, que os faz assumir suas funções no interior do pensamento e do discurso, que se revelam numa quase que transparência absoluta dos conteúdos que trazem em si. Por isso, afirma que “o significante tem por conteúdo total, por função total e por determinação total somente aquilo que ele representa: ele lhe é inteiramente ordenado e transparente; mas esse conteúdo só é indicado numa representação que se dá como tal, e o significado se aloja sem resíduo e sem opacidade no interior da representação do signo” (FOUCAULT, 1999, p. 89)

À pós-modernidade é indispensável pôr em evidência justamente esse caráter mais íntimo do signo, seu jogo, a forma como se faz circular, como se transforma em fundamento, base ou alicerce de todo o discurso e em como o discurso é uma motivação que se constrói a partir de uma determinada carga de intenções que, de modo algum, podem se dar

inequivocamente. Os autores da pós-modernidade questionam o valor das grandes verdades e dos sentidos totais, inequívocos, partindo da premissa de que as intenções do autor se dão de forma motivada, surgindo no centro de sua própria subjetividade, e se multifacetando conforme o discurso é tecido, ou seja, no interior de qualquer narrativa, os signos e, por consequência, os sentidos, são sempre um universo que se põe em circulação e funcionamento, que se abre a outros signos e outros sentidos que, por sua vez, tem como instância última o leitor, que os atualiza e os faz circular de acordo com suas experiências particulares e com o seu modo de ler a infinidade de textos que, de algum modo, se relacionam. Assim, os signos põem em jogo os sentidos, que motivam a representação, que é sempre dual porque depende da participação direta de duas experiências: a do autor, que concebe a narrativa; e a do leitor, que a confirma, expande e potencializa.

A partir das perspectivas de Foucault e Derrida, compreendemos, nos discursos da pós-modernidade, que o conceito de representação não se dá ocasionalmente ou não se realiza apenas na circulação dos signos e dos sentidos dentro as grandes narrativas, mas que a representação acontece, antes de tudo, a partir do sujeito, como objeto deste, como produto de construção que surge ainda no espírito e que se afirma por ele. O indivíduo, real, corpóreo, concreto, tem sua existência condicionada, sob muitos aspectos, pela linguagem. Todo o sujeito é um sujeito lingüístico, da e para a linguagem. A representação que se enuncia, que se narrativiza, que se transforma em discurso, também, em muitos pontos, é o sujeito em estado de enunciação. O que quer dizer: o sujeito envereda-se pelos caminhos da escritura, confunde-se com ela, passa a ser parte do mundo que escreve e no qual se inscreve, enquanto é escrito e inscrito por ele, num duplo movimento, na marca de um presente contínuo, eterno, que se dá pela escritura. Esse é o jogo da representação: a presentidade completa, total, do sujeito que se afirma ao mesmo tempo em que promove o seu próprio apagamento no interior da escritura.

Na literatura pós-moderna, conceitos como os de metanarrativa, fragmentação, ruptura, modernidade e tradição, sujeito, representação e escritura manifestam-se, muitas vezes, de forma incisiva em várias obras. A grande preocupação dos autores pós-modernos é justamente evidenciar o caráter arbitrário de toda a narrativa, ou demonstrar que os princípios da ficcionalidade operam nas mais distintas frentes dos mais diferentes discursos. Mesmo a historiografia clássica, das grandes narrativas históricas, que se queria um tipo de narração neutra, objetiva, clara e direta dos fatos e dos acontecimentos que norteiam a evolução, no tempo, do homem e suas conquistas, passa a ser revista pelos historiadores, filósofos e pensadores da pós-modernidade. Segundo esses novos autores, a história não é, absolutamente, o universo das continuidades cronológicas, passíveis de serem relacionadas, organizadas, sistematizadas dentro de discursos mestres. Mesmo as narrativas históricas estão sujeitas às falhas ou imprecisões memorialísticas, documentais ou de registro. Essas falhas ou imprecisões na descrição de fatos ou acontecimentos históricos só podem ser rearranjadas graças ao trabalho do autor, que oferece sua contribuição pessoal – no caso, a imaginação criadora – para preencher as lacunas e as descontinuidades geradas pelas grandes rupturas próprias da história. A ficcionalidade, nos discursos historiográficos da pós-modernidade, tem o papel decisivo de intervir na própria escritura da história.

Desse modo, a pós-modernidade questiona, inclusive, a idéia de neutralidade própria de uma série de discursos que, no fundo, não passam de uma série de arranjos ideológicos que se alinham, politicamente, numa relação direta com as formas de manifestação de poder. Não há neutralidade que não se revele minimamente falseada ou manipulada pelos mecanismos da elaboração discursiva. A literatura pós-moderna nos interessa na medida exata em que se mostra como um dos discursos mais abertos à revelação contundente das articulações e das manipulações que as grandes narrativas concebem a partir de si mesmas. Os autores da pós-modernidade, ao criarem suas obras, colocam em jogo justamente as formas e modelos da

representação, deixando claro que é sempre uma impostura afirmar que se pode criar uma narrativa neutra, total, absoluta, segundo os padrões de criação realista, ou uma narrativa que rompa drasticamente com esses mesmos padrões, como queriam os escritores da modernidade. O interesse, então, passa a ser a possibilidade de transitar livremente dentro da própria escritura, confundindo-se com ela, manipulando-a, velando e desvelando sua tessitura mais íntima.

Muitos dos romances contemporâneos podem ser enfeixados entre as obras mais significativas da pós-modernidade, o que não quer dizer, necessariamente, que toda obra contemporânea seja, também, pós-moderna. As obras precisam permitir que as principais singularidades e características do discurso pós-moderno, as quais nos referimos até aqui, venham à tona, se revelem e se permitam apreender. Assim, neste momento, nossa tentativa será a de demonstrar como os caracteres essenciais da pós-modernidade se alinham no interior de uma obra, como um romance pode enfeixar, ao mesmo tempo, uma crítica e uma afirmação do discurso ficcional, criando uma relação em larga medida paradoxal com a linguagem, a escritura e o universo literário que engendra. Entre várias obras possíveis, escolhemos, para essa análise mais detida e rigorosa dos caracteres pós-modernos de construção discursiva, *Vício* (2001), um dos mais recentes romances de Paulo José Miranda, filósofo, poeta e escritor português que se voltou para o século XIX e criou uma obra altamente singular, misto de romance, ensaio e ficção histórica que busca encontrar a essência determinante da escritura, da história e da criação.

4.3. A Escritura Fragmentária e a Deriva da Representação

4.3.1. Paulo José Miranda: A Invenção do Outro

Paulo José Miranda nasceu em Portugal, em 1965, licenciou-se em Filosofia e acabou se transformando em um dos principais escritores portugueses publicados a partir da segunda

metade da década de 90 do século passado. Poeta, dramaturgo e romancista, Paulo José Miranda publicou, em 1997, seu primeiro livro, o volume de poesias *A Voz Que Nos Trai*, pelo qual foi contemplado com o 1º Prêmio de Poesia Teixeira de Pascoaes, e passa a ser visto como um dos novíssimos nomes da poesia contemporânea portuguesa. Em 1998, faz sua primeira aventura ficcional e publica *Um Prego No Coração*, romance de fundo histórico e ensaístico que gira em torno da vida e da obra poética de Cesário Verde, um dos mais importantes autores da poesia realista portuguesa de fins do século XIX. *Um Prego no Coração* seria o primeiro romance de uma trilogia concebida pelo autor e que se remete, sempre, a uma figura determinante da história artística e cultural portuguesa. Na concepção de sua trilogia, surgem, então, *Natureza Morta*, um romance sobre a obra e a figura do compositor português Domingos Bomtempo, o mais importante compositor erudito da história de Portugal, que rendeu a Paulo José Miranda o segundo prêmio literário em menos de um ano – o Prêmio José Saramago-, e *Vício*, um diário contendo as supostas anotações dos três últimos meses de vida do poeta Antero de Quental. Paulo José Miranda publicou, ainda, um outro livro de poemas, *A Arma do Rosto*, e uma peça de teatro, *O Corpo de Helena*.

Ao receber o prêmio por *Natureza Morta*, pelas mãos do próprio José Saramago, este afirmou ser o romance de Paulo José Miranda um livro muito bem escrito, que revela um mundo ficcional muito próprio. Realmente, o mundo ficcional de Paulo José Miranda é uma das coisas mais complexas, próprias e singulares que já se viu nas últimas décadas. Um desafio, um confronto, uma tensão constante e irrefreável que põe a criação em primeiro plano e que revela as angústias mais fundas de que se constitui a vida de todo artista. Todos os personagens de Paulo José Miranda circulam pelo mundo conturbado das idéias, da criação, da arte como uma justificativa e, ao mesmo tempo, um simulacro da existência. Os romances do escritor português possuem uma unidade poética indevassável, que é o centro da própria vida, da obra, da criação e se revela a partir da escritura. Escrever, para Paulo José

Miranda, não é só uma forma de analisar ou compreender o mundo particularíssimo de personagens como Cesário Verde, Domingos Bomtempo ou Antero de Quental. Escrever é redimensionar esse mesmo mundo, buscando sua origem escritural, a força transformadora da linguagem, a relação desses autores com suas obras e, a um só tempo, o modo como nós mesmos voltamos o olhar e nos interrogamos sobre essa realidade que se impõe pela arte e se afirma com ela.

Num jogo complexo entre literatura, história, ficcionalidade, autoria e identidade, o escritor português cria, com essa trilogia, uma obra instigante e desafiadora, cujas motivações não poderiam ser menos pós-modernas: a criação levada a primeiro plano, a escritura que se expõe e revela, a des-centralização do sujeito, que agora passa a se constituir de uma identidade indefinível, que dizer, ex-cêntrica, deslocada de seu ponto fixo, que se confunde com o outro, que se faz o outro, toma seu lugar e estabelece a impostura de uma representação que promove, gradualmente, o apagamento e a revelação de si mesmo. O sujeito já não é uma criatura definível, clara, una ou translúcida. Ele é um camaleão, uma figura protéica, que assume as formas e os lugares do outro no mundo, que se constrói a partir e juntamente dessa experiência metamórfica, estranha, alheia não a si mesmo, mas a sua condição de entidade empírica inviolável. O eu não é mais um observador simplesmente, alguém que contempla, assiste e descreve vivências que lhes são estranhas. Agora, cumprindo a sentença quase profética de Rimbaud, o eu quer ser o outro. É que Paulo José Miranda busca demonstrar a partir de sua obra: narrativas em primeira pessoa, cujos personagens, paradoxalmente, possuem uma dimensão histórica real, isto é, não são, ao menos a primeira vista, ficcionalidades puras.

Cesário Verde, Domingos Bomtempo, Antero de Quental, personagens de *Um Prego no Coração*, *Natureza Morta* e *Vício*, tiveram uma existência concreta, que se inscreve na história, deixando uma marca visível no tempo, ou seja, uma existência recuperada pela

história geral, e da cultura em particular, que determina a importância de suas figuras e de suas obras dentro de um contexto artístico definido. Quando Paulo José Miranda cria suas narrativas tomando como ponto de partida essas mesmas existências concretas, recria, sob o impacto de uma nova perspectiva, um mundo de referências, sentidos, valores e idéias que não é necessariamente o seu mundo – particular e indivisível –, mas que também não chega a ser o mundo das personagens que descreve. Há um hiato, um abismo, uma cisão incontornável entre essas duas realidades: a do escritor que cria e a do escritor que se transforma em personagem, que se amalgama ao tecido da escritura. E Paulo José Miranda coloca-se, justamente, no centro vazio desse hiato, desse abismo, dessa espécie de não-lugar que é ausência de sentidos, de referências, de perspectivas determinadas.

O escritor português já não busca o outro. Ele quer ser o outro por força de um jogo escritural em que promove o seu próprio, mas nunca absoluto e total, apagamento. Isso porque, em se tratando de *Vício*, os mais desavisados podem, quem sabe, acreditar que quem se manifesta seja mesmo o poeta Antero de Quental em uma tentativa desesperada de justificar-se diante das artes, das letras, da literatura e do pensamento filosófico. Mas basta voltar-se um minuto que seja sobre a história do poeta para descobrir que em momento algum ele tenha legado, entre suas várias obras, um diário sobre seus últimos meses de vida. A partir desse instante, dessa descoberta ou dessa revelação, a primeira urgência que se impõe é a tentativa de definir, então, sob que dobras se esconde o escritor, onde, como e de que maneira ele se dispõe e se revela por trás do jogo da representação. Não se trata, unicamente, da impostura de se passar pelo outro. De todos, esse seria o ideal mais simples de se levar a efeito. Trata-se, principalmente, de compreender que já não se pode pensar em limites transparentes, claros, nítidos e precisos entre o sujeito e o outro, entre o eu e sua imagem idealizada, seu reflexo imperfeito.

Paulo José Miranda promove o apagamento radical de si mesmo e do outro. Desse modo, pode-se pensar, com Baudrillard, que, em *Vício*, “já não há negação determinada do sujeito, só há uma indeterminação da posição de sujeito e da posição do outro. Na indeterminação, o sujeito não é mais nem um nem outro, é só o Mesmo. A divisão desaparece diante da demultiplicação. Ora, se o Outro sempre pode esconder um outro, o Mesmo só pode esconder a si mesmo” (2000, p. 129-130)⁶⁰. Ao assimilar, através da cópia, do pastiche, da paródia e do jogo intertextual, o estilo poético de Antero de Quental, o escritor português cria um discurso ambíguo e sinuoso, que se insinua e seduz pelos enganos que promove. No interior da escritura, é impossível definir quem verdadeiramente fala: “O outro já não é feito para ser exterminado, odiado, rejeitado, seduzido; ele é feito para ser compreendido, liberado, mimado, reconhecido” (BAUDRILLARD, 2000, p. 132). Na verdade, Paulo José Miranda não está interessado na recusa radical da tradição aberta pelo realismo poético de Antero de Quental, antes, o escritor procura justamente reconhecer determinados valores intrínsecos a essa tradição. Trata-se, quem sabe, de reconhecer o outro, compreender o outro, para reconhecer e compreender a si mesmo. É o sujeito que se afirma ao se confundir com o outro.

Vício é um romance que busca fixar as identidades e as diferenças que movem a escritura de Paulo José Miranda inserido em sua própria realidade. Não é um romance das similitudes ou das influências que se impõem por intermédio da figura Antero de Quental. Não se trata de compreender a escritura de Antero, mas sim de afirmar a escritura que se liberta, que se fragmenta, que se constitui das mais variadas experiências: desde as particulares e características, vividas em si mesmo, até aquelas que se firmam pelo conhecimento e pela observação, pela relação que o escritor estabelece com o saber – histórico, sociológico, filosófico e literário. Paulo José Miranda busca fixar as identidades e as

⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean. **A Transparência do Mal. Ensaios Sobre os Fenômenos Extremos**. 5ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

diferenças de si para si, da escritura que se volta para dentro de si mesma, da representação como desarticulação dos discursos tradicionais, e não em relação a Antero de Quental ou de seu legado poético simplesmente. Escrever, desse modo, é romper com os limites da representação, fixar diferenças, trilhar os caminhos impensáveis da escritura, causar surpresas, estranhamentos, desconfortos. Escrever é inventar-se a si e ao outro, perder-se no jogo arriscado que é escrever, no qual o próprio sujeito acaba por se confundir, a um só tempo, com o outro e com o objeto da criação.

O romance de Paulo José Miranda inscreve-se dentro da mais importante e da mais profícua experiência pós-moderna: aquela que busca compreender, na esteira do pensamento filosófico aberto por Jacques Derrida ou por Michel Foucault, por exemplo, os caracteres essenciais da escritura, suas motivações, seus desejos prementes, sua força original. E no enalço da escritura, o romancista português acaba por criar uma obra marcada por um poderoso revisionismo crítico, em que a história da sociedade, do pensamento e da cultura portuguesa do século XIX transparece em todas as suas nuances. Desse modo, Paulo José Miranda tece um discurso crítico que põe em xeque, com uma sutileza poética invejável, a validade dos antigos ideais de representação firmados a partir das grandes obras do realismo literário. Ao se confundir com o próprio Antero de Quental, ao criar um diário ficcional em que o estilo do poeta português é refletido detalhadamente, Paulo José Miranda já ensaia a primeira grande crítica aos modelos de representação realistas e, principalmente, à idéia de sujeito constituída no interior das grandes narrativas engendradas pelo pensamento científico, técnico e racionalista, e pelo positivismo causalista do humanismo liberal.

4.3.2. O Século XIX, o Realismo e o Sujeito Ex-cêntrico em *Vício*

A primeira metade do século XIX foi marcada pelas profundas transformações sociais, políticas, filosóficas, artísticas e estruturais advindas com a Revolução Francesa ainda em

1789. No universo da cultura, os ideais libertários da Revolução contribuíram para que as artes passassem, também, por uma renovação radical, que alterou profundamente o espírito humano e o modo como os artistas percebiam a realidade que os cercava: tratava-se, com efeito, do Romantismo, um movimento artístico, estético e filosófico que lançou as bases para uma nova percepção da individualidade, construída a partir do pensamento filosófico de Rousseau, Voltaire e, principalmente, Kant, que irá rever o modo de se aproximar do mundo, dos objetos e das coisas, afirmando que a intuição sensível, que a sensibilidade estética, que a própria subjetividade do sujeito cognoscente, do indivíduo de conhecimento, tem uma importância indescritível na compreensão do real e na criação de seus modos de representação. O movimento romântico dá a primeira guinada em direção à descoberta e à compreensão mais funda da subjetividade como forma determinante para o entendimento possível da própria existência, do mundo e da realidade exterior. Os artistas e pensadores do Romantismo deram o primeiro passo na busca por uma identidade que refletisse as transformações sócio-culturais pelas quais a sociedade da época vinha passando.

De acordo com Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2003)⁶¹, há três concepções distintas de identidade que devem ser consideradas caso queiramos compreender a passagem da modernidade à pós-modernidade: o sujeito do Iluminismo; o sujeito sociológico; e o sujeito pós-moderno. Num primeiro momento, o que nos interessa aqui, essencialmente, é a noção de sujeito do Iluminismo, pelo modo como, em larga medida, esse sujeito atravessa todo o Romantismo e define as linhas gerais do movimento que irá gerar seu antípoda decisivo: o realismo. A noção de sujeito do Iluminismo nos permite entender de que forma o pensamento romântico revoluciona o conceito ou a idéia de identidade ao empreender um mergulho interior, em direção aos limites do inconsciente, da subjetividade,

⁶¹ HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

do eu em conflito, sob tensão, ensaiando seu próprio renascimento. Desse modo, o sujeito do Iluminismo é, em grande medida, o sujeito romântico porque

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2003, p. 10-11)

Pode-se afirmar que o sujeito romântico não era tão radical, consciente ou atuante quanto o sujeito descrito por Hall. Na verdade, o Romantismo criou uma sensibilidade conflituosa e, por vezes, irracionalista, excessiva, perturbada. Agora, o culto ególatra do eu, a individualidade exacerbada ao extremo, a subjetividade afirmativa são heranças inquestionáveis do sujeito do Iluminismo, “indivíduo totalmente centrado, unificado”, em que seu centro, seu núcleo de irradiação se encontra na sua própria interioridade, ainda que esta, inevitavelmente, viva sob tensão e conflito. O sujeito romântico só existe graças a essa crença Iluminista na força interior, do espírito, no poder inquestionável da individualidade, da subjetividade como forma de compreensão e relação com o mundo. É o que Benedito Nunes, em *A Visão Romântica*, procura evidenciar quando afirma que

Precursor da hegemonia da subjetividade no romantismo – da dominância da experiência individual subjetiva -, esse avultamento do sujeito, em que a direção epistemológica do pensamento da época clássica se inverte, demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um *individualismo egocêntrico*, que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu. Ponto cêntrico da realidade e passagem para o universo (“das Ich als zuzang zum dem Universum”, disse-o Novalis), o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de *profundeza*, *espiritualidade*, *elevação* e *liberdade*, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o “solo sagrado” da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa. (NUNES, 1978, p. 58)

Essa é a natureza do sujeito romântico, essa a sua marca, o traço característico de sua individualidade mais funda: o egocentrismo, o narcisismo complexo, o modo de ver,

apreender e perceber o mundo a partir da ótica singular de sua própria subjetividade. Como veremos, esse tipo de culto ao Eu, à individualidade, ao egocentrismo, superam mesmo o movimento romântico, chegando, em maior ou menor grau, à modernidade e ainda determinando, sob muitos aspectos, a identidade do indivíduo, com a diferença marcante de que a identidade do sujeito moderno já não é, como nunca foi ou apenas aparentemente o foi entre os românticos, centrada, uma e racional, mas sim fragmentária, dispersa, estilhaçada. Desse modo, o interesse pelo Romantismo justifica-se pela forma como ele absorve e transforma, profundamente, o caráter primeiro da identidade Iluminista. Criando sua própria identidade, reconhecendo-se em si mesmo, na sua subjetividade singular, o sujeito romântico resiste ao tempo e alcança a modernidade, na qual ainda podemos reconhecer alguns de seus traços essenciais.

Agora, antes de tudo, é preciso compreender que entre o individualismo egocêntrico do sujeito romântico e a identidade fragmentária, dispersa e estilhaçada da modernidade, nós temos um sujeito em transição, que surge graças aos ideais de ruptura e contestação dos primeiros artistas do Realismo, já em fins do século XIX. Dito isto, é preciso compreender, também, que o interesse por estes movimentos em conflito, com identidades em conflito, está diretamente relacionado ao fato de que nosso objetivo principal é demonstrar e caracterizar em que medida uma obra como *Vício*, de Paulo José Miranda, é representativa da pós-modernidade na dimensão e na forma como trata as questões mais particulares do fenômeno pós-moderno: a herança histórica, a tradição, o pensamento filosófico, a estrutura narrativa de base metaliterária, o sujeito, a identidade, a escritura e a autoria, principalmente.

Se pensarmos que a personagem principal de *Vício* é, teoricamente, o poeta português Antero de Quental, fica mais do que evidente a necessidade de compreendermos a evolução do pensamento, da arte e da cultura desde o Romantismo, passando pelo movimento realista, a modernidade da primeira metade do século XX até à contemporaneidade e, mais

especificamente, o fenômeno pós-moderno. Ao resgatar a figura de Antero de Quental, Paulo José Miranda estabelece um diálogo, característico da pós-modernidade, com o idealismo romântico, o racionalismo científico do realismo e a idéia da arte que questiona os limites, as fronteiras e a validade do próprio discurso artístico, outra singularidade tipicamente pós-moderna. Assim é preciso dizer que o romance de Paulo José Miranda põe em jogo o jogo da representação, uma forma de denunciar o esvaziamento de sentidos e de valores da sociedade contemporânea, esvaziamento este que se reflete no interior do discurso, da estrutura narrativa, da proposta literária em criar um diário, sob assinatura do próprio Antero de Quental, em que o poeta registra, de uma forma cética, niilista e quase desesperada, os três últimos meses de sua vida, o estranhamento e o desconforto que a literatura, agora, próximo à descrença suicida, lhe causa e a recusa violenta às letras e à arte.

Antero de Quental, poeta, prosador, crítico e filósofo, é um dos principais representantes do movimento realista português. Ficou conhecido por dois importantes motivos, que definem e caracterizam sua figura e sua obra: na juventude, foi o mais combativo dos defensores da nova tendência realista, envolvendo-se numa grande polêmica com os últimos representantes do Romantismo, principalmente Antonio Feliciano de Castilho, acabando por se transformar numa das peças-chaves da Questão Coimbrã e num dos principais e mais ativos debatedores das Conferências do Cassino Lisboense, deixando uma série de ensaios e manifestos que permitem entrever o crítico aguerrido da juventude; na maturidade, elevou o nível da poesia portuguesa por sua extrema inquietação existencial, que fez com que aproximasse a criação poética da expressão do pensamento, criando uma poesia de traço marcadamente filosófico, em que a preocupação ontológica se permite entrever em toda a sua força, e a validade dos limites da Arte e da Idéia, como entidades perfeitas, são postas em conflito pela perspectiva paradoxal da dúvida e do ceticismo, da fé e da descrença.

Assim, Paulo José Miranda não poderia ter escolhido um autor com maior abertura possível às concepções e características da pós-modernidade.

O realismo é o momento máximo de consolidação dos ideais do racionalismo científico, surgido com os primeiros iluministas, do humanismo liberal e do positivismo causalista. Nesse contexto, nada mais natural que o pensamento enveredasse pelos caminhos das grandes e indefectíveis verdades. Literariamente, o realismo significa a expressão artística do ideal racionalista-positivista da análise científica, da representação totalizante do mundo, da revelação da verdade última, calcada ainda numa certa e conservadora moralidade condenatória – não é por acaso, então, que o adultério tenha sido o pretexto, o mote e o clichê literário de tantas e significativas obras do realismo. A verdade continua sendo aquela afirmação finalista, absoluta, dos grandes modelos de representação, ou seja, continua sendo a verdade transcendente, utópica, dos velhos ideais que perpassam e determinam o sentido, gerando massas discursivas permeadas não pela verdade pretendida e pregada, mas pela ideologia dominante, que nada tem a ver, no início e ao cabo, com a própria verdade.

Assim, a partir do realismo, a verdade passa a ser um ideal produzido a partir das relações estabelecidas pelo sujeito em seus movimentos interiores, e o mundo exterior, o complexo social em que vive:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. (...) De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2003, p.11)

A literatura realista permite que se perceba essa nova noção de sujeito, que se forma a partir do pensamento marxista e positivista de fins do século XIX: um sujeito que, agora, é constituído a partir das relações que estabelece com o mundo exterior, com a realidade direta,

alheia à subjetividade, com o complexo social e os conflitos de força que o caracterizam, ou seja, a identidade individual está diretamente relacionada com o espectro social em que se encontra. Surge a idéia de esfera pública, de coletividade, de classes sociais mais ou menos definíveis – burguesia e proletariado –, com suas particularidades, tensões, choques e enfrentamentos. A literatura realista concebe um discurso em que o imperativo primeiro é a busca constante pelo ideal de representação objetiva, causal e totalizante da realidade. As obras não são mais uma forma de criar, esteticamente, determinadas características ou singularidades do real, elas querem ser, sob muitos aspectos, o real em estado de pura consubstanciação. O narrador, o eu-lírico ou a entidade discursiva passa a ser uma aspiração ideal de abstenção e neutralidade, uma voz pela qual o complexo social é representado em seus múltiplos aspectos, concebendo uma espécie de configuração plena e absoluta do mundo, agora narrativizado.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2003, p. 11-12)

Essa concepção de sujeito sociológico, surgida ainda nas últimas décadas do século XIX, vai resistir durante algum tempo, atravessando a modernidade, instante em que começa a ruir graças a um estilhaçamento e a uma fragmentação cada vez mais acentuada da subjetividade, traço essencial à idéia tradicional de individualidade, a ponto de, na segunda metade do século XX, ser revista pelos teóricos da pós-modernidade, que questionam a fixidez, a essencialidade ou a constância, a permanência, como diria Stuart Hall, da identidade. Sendo assim, um romance como *Vício*, de Paulo José Miranda, passa a ser justamente uma forma de questionar, a um só tempo, a crença nas grandes narrativas, na

representação total do mundo e na concepção de sujeito calcada na idéia de centramento, equilíbrio e relação interacional com a sociedade como mecanismo de afirmação e fixação da identidade individual.

Se o romance é um diário em que Antero de Quental registra, atormentadamente, os três últimos meses de sua vida, até que ponto, então, podemos afirmar que se trate mesmo de duas identidades definíveis – a do poeta Antero e a do romancista Paulo José – se, no jogo da representação, o escritor promove seu próprio apagamento, para que o poeta, identidade ficcionalizada, ganhe voz novamente? Até que ponto podemos afirmar, com certeza, que, essencialmente, o diário, a voz, a escritura atormentada do poeta não existem de fato, no interior do tecido escritural de *Vício*? Antero de Quental fez de sua poesia filosófica uma busca incessante, metafísica, da compreensão ontológica do indivíduo, do desvelamento essencial do Ser, da descoberta da verdade que se pudesse traduzir em ação. O paradoxo, aqui, diz respeito ao fato de que a busca incessante pela justificativa existencial fez com que o poeta acabasse por se perder de si mesmo, dramaticamente, chegando a uma imobilidade e a uma prostração tão violenta que o último gesto possível, a última verdade inviolável só poderia revelar-se pelo suicídio.

Por isso, de acordo com Massaud Moisés, em *Presença da Literatura Portuguesa III*,

O fulcro do drama anteriano reside nesse querer sem poder, visto querer o impossível, o exageradamente perfeito como idéia para ser verdade como ação. Sua obra literária, a prosa e a poesia, atesta nitidamente esse permanente e angustioso embate de um espírito que se procura, se autodisseca e, ao mesmo tempo, se vai destruindo tragicamente. A evolução de suas preocupações estéticas e filosóficas testemunha de modo convincente o enfraquecimento inexorável até a sobrevivência da morte, enfraquecimento fruto de um denso pessimismo de profundas raízes e que cresce em progressão geométrica. (MOISÉS, 1967, p. 151-152)

Nada mais natural que a personagem de *Vício* só se permita expor sua própria imobilidade. Um poeta cansado, um homem desesperado, perdido entre as idéias e as ações, incapaz de reconhecer, nas artes, nas letras e na poesia a justificativa primeira para sua própria existência. O pessimismo de Antero de Quental, ele mesmo, poeta, crítico e filósofo, inserido

no contexto da história da literatura portuguesa, transforma-se no niilismo paralisante e exasperado do Antero de Quental pós-moderna que se constrói, de forma deliberada, em *Vício*. Paulo José Miranda reinventa, então, um Antero de Quental de que não se pode afirmar, sem chances de erro, talvez nunca ter existido. No entanto, o interesse real do romancista português é criar um inegável jogo de espelhos, perder-se e confundir-se na imagem distorcida da personagem que cria. Apagamento e renúncia que nunca se realizam plenamente, pois fica sempre a mesma dúvida pesando o entendimento: quem é quem nesse mundo da alteridade radical, da despersonalização, do sujeito ex-cêntrico, deslocado de seu núcleo interior, confundido com a matéria, com o objeto poético de que se faz?

Nos limites da escritura, Paulo José Miranda e Antero de Quental tem suas identidades perdidas: o primeiro, pela renúncia de si mesmo; o segundo, por sua inexistência velada, por seu Ser simulado no tecido ardiloso e poético da escritura. Ao contrário do sujeito do Iluminismo – racional, humanista, crente em um núcleo definido, centrado em si, no próprio eu, unificado, consciente e ativo –; ou do sujeito sociológico – formado a partir de uma relação interacional entre o eu, como realidade interior, e o mundo, como realidade exterior, relação mediada pela cultura, pelos dados culturais, entretecendo o eu interior à estrutura social na qual age e com a qual interage –, a idéia de sujeito exposta em *Vício* não é nem uma herança Iluminista nem o resultado direto de uma funda e complexa percepção sócio-cultural. Antes de tudo, a noção de sujeito não pode ser compreendida tendo em perspectiva o romancista Paulo José Miranda ou o poeta Antero de Quental. O que quer dizer: não se pode, nessa deriva da representação, nesse jogo de sentidos, tomar um pelo outro simplesmente. Ambos são o Mesmo. Um é necessariamente o outro.

24 de junho de 1891

Só por medo de não conseguir suportar o vício posso entender o meu interesse pela Baronesa Seillière, nos idos finais de 70. Porque assusta compreender que estamos entregues a nós mesmos para sempre. Pelo menos, enquanto o para sempre dura. E, em rigor, é realmente para sempre. Toda e qualquer existência é, ao seu próprio

olhar, imperecível. É *sempre* demais para um homem só. Deve ter sido isto, ainda que não soubesse, que fez com que desejasse unir o meu destino àquela mulher. E, hoje, ao recordar esse meu interesse pela Baronesa vejo claramente que ainda não havia compreendido a natureza do vício. Ele é a *substância* que nos mantém vivos, que nos impele a continuar a vida que nos foi concedida. (MIRANDA, 2001, p. 47)

Fica evidente que determinados detalhes da vida de Antero de Quental vão emergindo à superfície da narrativa. Inevitável. É preciso, em primeiro lugar, não perder as pontas do antigo fio de Ariadne da verossimilhança. Deve-se fazer crer na narrativa engendrada. Agora, o jogo da representação começa aí: não se trata de um relato biográfico, documental, factual. Trata-se de uma espécie de memorialismo poético que seleciona, analisa, escolhe e distribui, no interior do discurso, apenas os traços essenciais que possam transmitir uma sutil e sempre contraditória idéia de verdade: a amizade com Eça de Queirós, as leituras da época, os ensaios que escrevia, o relacionamento amoroso com a Baronesa de Seillièrre, a presença ostensiva e estranha da irmã Ana, uma série de elementos que se ajuntam para dar vida e credibilidade a uma narrativa que só se importa consigo mesma, com a escritura que lega e da qual se constitui, porque a escritura tem sempre esse duplo movimento – de gênese e legado –, com o conjunto dissonante de vozes, signos, sentidos que essa mesma escritura faz circular.

O sujeito, em *Vício*, é uma construção deliberada, resultado de uma contemporaneidade em que, segundo Stuart Hall, “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (2003, p. 12). Não se pode mais, simplesmente, crer ou afirmar uma identidade sólida, concreta, aut centrada. A pós-modernidade é o momento de descoberta e vivência de uma nova idéia de sujeito. Não é por acaso que a trilogia criada por Paulo José Miranda tenha como personagens centrais figuras reconhecidas da história da cultura portuguesa. Rever a própria história pela perspectiva de um novo sujeito, aquele que se confunde não só com o tecido da escritura, mas que se revela e se oculta a partir do jogo da representação. Assim, confundir-se com o outro, tomar seu lugar, reinventá-lo, significa, também, demonstrar a crise das velhas concepções de sujeito, identidade e reconhecimento, ao mesmo tempo em que

problematiza a ex-centricidade do sujeito pós-moderno, espécie de imagem que já não se reflete a partir de nenhum centro fixo.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2003, p. 12-13)

Paulo José Miranda compreende e admite esse jogo das identidades cambiantes, que se alternam, que se modificam, que se transformam de acordo com o mundo, com a realidade, com o universo cultural em que se encontram inseridas. As referências afloram à superfície da narrativa e servem justamente para amplificar ou potencializar esse processo, cada vez mais radical, de fragmentação e estilhaçamento do “eu”. O reflexo definido e certo do “eu” perde-se no jogo algo caótico das inúmeras referencialidades.

O Basílio, por exemplo, há-de viver para sempre. Eu mesmo estive próximo de me pôr fim, quando o projecto de união com a Baronesa ruiu, não fosse meu querido Joaquim Pedro a tirar-me o revólver da mão. Por momentos, senti ser capaz de abdicar de tudo. sentia vergonha aos olhos de mim mesmo. Vergonha de me ter iludido tanto. é uma vergonha de filósofo, bem se vê, mas que em determinadas condições pode acabar com o homem. No fundo, o vício é um abismo de afecto. Iseridos nele, na ilusão dele, não conseguimos ver nada além do medo de abdicarmos dele, como Leopoldina. E eu tenho medo de abdicar de uma vez por todas de Deus, desse Absoluto afecto que não tenho. É esse o modo expressivo do vício em mim. E vejo, dia-a-dia, uma maior proximidade entre a viciosa Leopoldina e eu. Faltam-me ainda forças para ser Luísa. (MIRANDA, 2001, p. 50-51)

O Antero de Quental de *Vício* é um sujeito atormentado pelo desejo de uma renúncia absoluta, completa, plena, não só do mundo, assim como o entendemos, mas de si mesmo, do que é ou, melhor dizendo, de tudo o quanto não é, não pôde ser nessa vida. Renunciar às letras e às artes é, sob muitos aspectos, renunciar a si mesmo, porque, com o tempo, foi fazendo do universo escritural uma justificativa e uma saída para de própria existência. Paulo José

Miranda cria um Antero perturbado pelas mesmas dúvidas que levam o escritor em direção à literatura, que promovem o encontro do artista com a arte em que busca, vertiginosamente, se encontrar e reconhecer. O sujeito pós-moderno, desenraizado, ex-cêntrico, perdido de seu “eu” unificado e autocentrado, transparece, sobremaneira, no romance de Paulo José Miranda. O “eu” verdadeiro, que poderia ser confundido, como muitas vezes o é, com o próprio autor, aliena-se nesse jogo. Mesmo que o autor só fale sobre si mesmo, sobre suas dúvidas e incertezas, suas angústias ou frustrações, a voz pertence sempre ao poeta, a essa alteridade sempre pela metade porque permite a percepção do próprio jogo ficcional, o simulacro que gera a partir do discurso.

A realidade revelada pelo romance de Paulo José Miranda não é a sua realidade e, estranhamente, não poderia ser, em momento algum, a realidade de Antero de Quental. A única realidade existente, o único tempo, o único espaço, a única história e o único sujeito translúcido em todo esse jogo está indissociavelmente ligado à escritura. A realidade instaurada pela escritura, o tempo e o espaço da escritura, a história e o sujeito que se constroem a partir da enunciação. *Vício* promove uma espécie de estetização daquela que seria a realidade cotidiana dos últimos meses da vida de Antero de Quental. Uma realidade que se quer simples, comezinha, reclusa, que renúncia ao mundo, à literatura e à poesia, mas que só se permite escrever através da própria literatura, da poesia que interpenetra o discurso romanesco, que se entretetece à escritura. Renunciar às letras e às artes não passa de uma forma de dissimular o fato de que, essencialmente, não há mais saídas: é impossível escapar à sedução da escritura:

Porque, escrever um livro, é desejar que um morto nos leia, não um vivo. Queremos que seja o passado a ler-nos, não o futuro. Se os mortos não nos lerem, escrever não adiante nada. escrever, pensar não contempla qualquer respeito pelos vivos, porque não se sabe o que eles irão um dia ser no passado. Assim, nenhuma moda merece, por pouca que seja, a nossa atenção. Os vampiros que se alimentam do seu tempo estão condenados a perecer perante os primeiros raios de luz. Não obstante, um dia serão eles os únicos fazedores de arte de todos os presentes. Fazedores de arte de um

mundo de igualdade. E não já será o Realismo o princípio da compreensão, ou, então, o reflexo desse princípio da igualdade? (MIRANDA, 2001, p. 21-22)

A sedução da escritura ensaia, em si mesma, uma crítica não só à escritura, mas também ao estado de coisas que cerca e põe limites ao universo literário. Bem ao estilo da literatura pós-moderna, Paulo José Miranda deixa claro que escrever é morrer, enquanto sujeito, indivíduo, ser ou figura dotada de uma história particular, própria, característica, no interior da escritura. Há uma crítica contundente que vai se descortinando ao longo de todo o romance: escrever não pode ser, simplesmente, a entrega ou a aceitação de qualquer modismo. Escrever é compreender, profundamente, que não se escreve para frente, para os vivos, para tudo o quanto ainda há de vir. Escrever não é contemplar o devir, o vir a ser: escreve-se tendo em mira o instante da escritura, que se problematiza com revisão tácita da tradição e a negação perturbada dela. Escreve-se no momento presente da escritura. Só há o tempo da escritura. E a crítica pós-moderna por excelência é justamente aquela que rejeita a escritura que olha, unicamente, para o passado ou que se anuncia, simplesmente, como promessa futura, que aceita o jogo da representação e continua, indefinidamente, manipulando os discursos de acordo com as normas, os preceitos, as regras e as formas que compartilham os liames do poder instituído: político, cultural, artístico ou literário, não importa. Não se trata de romper com a tradição, mas sim de estabelecer um diálogo profícuo, intenso, concreto com ela.

E Paulo José Miranda continua:

Em nome de uma justiça humana perder-se-á aquilo que mais importa à existência. Mas não devemos esquecer que o Direito e as Vias Romanas, essas aproximações à igualdade, trazem já o sangue coagulado dos Gregos. Quando se atingir uma pura igualdade, seja lá o que isto for e se for possível, talvez não haja já nada senão um simulacro de passado. Não podemos esquecer que a arte é pura desigualdade. E, por isso mesmo, alicerce da injustiça. (2001, p. 22)

Vício não tem o tom algo humorado, de um humor displicente, cínico, enganador de algumas obras pós-modernas, como *A Ópera Flutuante*, de John Barth, na qual, como já

vimos, o narrador relata o modo como decidiu, de repente, dar cabo da própria vida de modo que nada em seu dia seja diferente de aquilo que vive cotidianamente. Ao contrário, o niilismo em *Vício* é algo quase aterrador, negação absoluta de tudo, inclusive de si mesmo, tentativa de se fazer o outro, de se confundir com ele. Assim, o romance de Eça de Queirós aflora ao nível da narrativa como um outro tipo de espelho idealizado e como outro alvo para uma crítica descrente, que nega o valor da obra de arte enquanto afirma, ironicamente, a importância de uma obra como *O Primo Basílio*. Ao se confundir com as personagens, o sujeito mergulha em profundidade num mundo de reflexos e imagens em que acaba, decididamente, se perdendo. O romance de Eça, então, é mais uma forma de diálogo encontrada pelo autor para revelar como o processo de construção da identidade e do sujeito, fundamentalmente esse sujeito pós-moderno que se insinua do interior da escritura, determina-se, sobretudo, pelo universo cultural em que surge e no qual se dispersa e fragmenta.

4.3.3. *Vício*: Um Romance da Recusa

A literatura pós-moderna tem como característica essencial, como já dissemos, o abalo sistemático na crença depositada sobre os grandes modelos de representação, sobre as narrativas mestras, que se fiavam na idéia de uma verdade e de um sentido diretivos, causalistas e totalizantes. A verdade e o sentido, no pós-modernismo, passam a ser produzidos a partir das relações que se estabelecem entre a escritura e a leitura, o autor, o leitor e o texto que se ergue de permeio, como intermediário entre a verdade do autor e aquela construída pelo leitor durante a leitura. Dessa forma, não se pode mesmo afirmar ou fazer fé em uma verdade definitiva, se esta é justamente parte indissociável e desagregadora do jogo da representação.

Em *Vício*, esse jogo fica evidente: um autor que se vale do estilo, das idéias, das angústias existenciais, artísticas e literárias de outro autor para forjar-lhe um diário íntimo,

peçoal, em que a própria arte – além da vida e dos limites da subjetividade – é posta em questão, buscando definir e esquadrihar as fronteiras entre a arte e a existência como formas de simulação do vivido, criando um exasperado jogo de espelhos em que não se pode precisar, do interior da própria escritura, o que é real e o que não passa de simulação, aparência de verdade. *Vício* é um romance da recusa: das verdades definitivas, da realidade concreta, da arte como expressão ou confissão sincera da vida.

Já na primeira página, encontramos o tom angustiado da recusa que se queda sobre o personagem, da renúncia prestes a ser experimentada no que ela pode ter de mais radical:

8 de junho de 1891

Cheguei hoje a Ponta Delgada, após três dias de viagem. Sempre soube – ainda que não tenha dito a quem quer que seja, ou sequer admitido para mim mesmo – que este regresso a São Miguel era acima de tudo a total recusa da literatura, da filosofia e da poesia. A recusa das Letras e das Artes. Porque um homem não pode escrever para sempre. Os seus últimos anos de vida deverão estar ausentes de qualquer criação do espírito, do mesmo modo que estiveram os primeiros. Estou hoje certo de que, a partir de um dado momento, escrever assume as proporções de um vício e já não uma verdadeira necessidade espiritual. (MIRANDA, 2001, p. 9)

A recusa, o vício, a proliferação das palavras que fogem ao controle, que se repetem automaticamente, que já não refletem uma necessidade interior, própria, singular, mas sim, fixam-se como gestos esvaziados de sentido com os quais, por algum mistério insondável, já se acostumou. Trata-se da recusa a uma literatura que, por já não ser capaz de conceber a verdade definitiva, cria verdades que se repetem à exaustão, sem nunca encontrar sua justificativa primeira. A recusa é uma forma de compreender que já não há sentidos ou verdades que, como a própria vida, não possam também se arruinar:

Nunca as Letras me conduziram àquilo que deve reger o sentido de uma vida: a felicidade ou o seu merecimento. Se pelo menos pudesse auxiliar alguém a alcançar esse mesmo sentido, alguém que se não queimasse nas Letras mas usufrísse de algum bem que eu não consigo, então valeria seguramente a pena o meu sofrimento. Mas estou convicto de que as Letras só podem levar alguém a perder-se, a perder a sua própria vida. é já um vício tão medonho quanto o jogo. Ler é já perder-se. O único apaziguamento que ainda consigo desta minha vida é saber que qualquer coisa que seja, qualquer outra vida que tivesse levaria ao mesmo: perfeitamente a nada. saber isto dá-me algum descanso. Descansa saber que Deus, aqui, foi justo, e que

nenhuma injustiça humana o poderá contrariar. Desejei criar. Fui ainda aquele que criou, aquele que viu o seu corpo, a sua alma e o seu espírito arderem de mistério. Agora sou o méis próximo dos desígnios insondáveis de Deus, sou aquele que desiste de qualquer ambição, de qualquer sentido que não seja a vida ínfima e necessária no vasto Universo, e em conformidade à vontade de Deus. Sou finalmente um homem. (MIRANDA, 2001, p. 10-11)

As letras levam à perdição. A literatura é um simulacro, um lugar esvaziado dos grandes sentidos – morais, éticos, filosóficos ou estéticos – que poderiam ajustar o indivíduo em relação à vida. Paulo José Miranda radicaliza os procedimentos ficcionais a ponto de conceber e revelar uma realidade ficcionalizada, que não pode ser posta à prova, dimensionalizada. O Antero de Quental de *Vício* só existe enquanto instância discursiva, enquanto aparência simulada de uma individualidade real, biográfica, enquanto extensão ficcional do autor, que promove e apagamento próprio, a dissolução de seus traços distintivos, de sua subjetividade singularizada na medida exata em que relativiza a idéia de verdade, de sentido, de sujeito e de real. Trata-se de um complexo processo de fragmentação que se estende da obra, da narrativa mesma, no caso o diário, que se dá como escrita inacabada, aberta, a qual a morte não pode por fim, até as personagens que circulam dentro dela e que se confundem: Paulo José Miranda que se projeta em Antero de Quental, que se quer como uma das personagens de Eça. Ficção dentro da ficção, auto-reflexividade da escritura, mundos que se constroem em profundidade e que não encontram, nunca, um fundo certo, uma imagem estável de si.

No que diz respeito ao romance de Paulo José Miranda, não é a vida de Antero de Quental posta novamente em circulação, mas sim a denúncia de que todo o real, no interior da escritura, se converte em pura ficcionalidade, perdendo seu valor referencial para pôr em evidência o jogo da representação em que os signos nos remetem sempre para outros signos, que a obra faz de si mesma sua única realidade, na qual a escritura se precipita para dentro da própria escritura. Assim, a obra só existe graças ao arbítrio poderoso da imaginação. Por isso, em *Simulacros e Simulações*, Baudrillard afirma, a propósito de uma fábula de Borges, que

Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece toso os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa já qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças. (BAUDRILLARD, 1981, p. 9)⁶²

O que equivale a dizer: o diário de Antero de Quental não seria uma descrição real e fiel de si mesmo ainda que o próprio poeta o tivess concebido, ou seja, ainda assim seria um produto de construção, uma forma de representação determinada por suas próprias escolhas, por seus movimentos e armadilhas de simulação. O que dizer, então, de um diário íntimo que dá voz ao poeta a partir de outro indivíduo que, no ato da escritura, se isenta ou tenta se isentar completamente? Trata-se da recusa da onisciência, da impessoalidade, da opção pela narrativa realista em favor de uma despersonalização ainda mais radical: ao invés de narrar sobre Antero de Quental, Paulo José Miranda narra como o próprio Antero de Quental, confundindo-se com a própria persona do discurso. Trata-se de uma ficcionalização tão radical que a figura do autor, do narrador e do objeto da escritura já não podem ser tomadas separadamente, como sujeitos definidos, como individualidades certas, precisas, determinadas.

Em *Vício*, tudo acena para essa ficcionalidade levada ao extremo, tensionada a ponto de partir-se, de fazer com que só reste o reflexo no espelho, apagando o outro, diluindo e dissolvendo o outro, o lugar de referência, aquele que se mira e reconhece na imagem refletida. Até mesmo a linguagem do romance é um espelho desafiador: recusa as letras, a filosofia, a poesia e a literatura através da escritura, das letras, da filosofia e da poesia que o discurso engendra e no qual se fia. Paulo José Miranda cria uma literatura que se nega a si mesma na exata medida em que se busca e se descobre. Notável, então, que a recusa às Letras

⁶² BAUDRILLHARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

só possa acontecer por uma total e absoluta adesão à literatura, por uma entrega incondicional à escritura. Dessa forma, a pós-modernidade, mais uma vez, põe em jogo suas preocupações e suas opções estéticas, críticas e teóricas. Entre elas, essa ambigüidade discursiva exacerbada, que não permite entrever nenhuma verdade definitiva, concreta, teleológica.

Sob esta perspectiva, podemos afirmar que nem o Antero de Quental dos poemas, dos ensaios críticos, das obras filosóficas, nem este que se ocupa em narrativizar os últimos dias de sua vida, existiram. Parece mais apropriado dizer que o que existe, na verdade, são discursos engendrando outros discursos, criaturas em estado de linguagem, uma literatura que se nega ao mesmo tempo em que procura se legitimar. Tudo, em suma, é pura ficcionalidade, que se dá como uma fragmentação total, uma dispersão plena dos sentidos que não apontam para um centro fixo, para uma definição consistente da própria obra ou da subjetividade que se simula nela. Assim, podemos concluir, a partir da perspectiva de Maria Lúcia Outeiro Fernandes, no ensaio *O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea*, que

Os textos pós-modernos freqüentemente revelam experiências esquizofrênica da linguagem: as frases são materialidades significantes pairando livremente, como se os significados tivessem evaporado. Toda realidade, uma vez descrita é logo descartada. Esse jogo verbal coloca a materialidade da linguagem em primeiro plano, gerando implacáveis superfícies descontínuas. Mais do que o excesso de temas, ou o superávit de interrupções, ou a bifurcação multiplicadora de unidades composicionais, esse jogo textual de significantes permite ver a linguagem como a arena do poder.

A resposta dos escritores pós-modernos à percepção de que o “real” não é significante por si mesmo, é uma estética de auto-reflexividade, uma forma de ficção que investiga o próprio processo de significação ou produção de sentido. Parodiando as convenções literárias – como enredo, uso de metáfora, onisciência do narrador, os ficcionistas enfatizam o papel desses procedimentos na fabricação do sentido. A narração, seja literária, histórica ou filosófica, é mostrada como atividade eminentemente ficcional, assim como todas as atividades humanas para dar significado às suas experiências. (FERNANDES, 2001, p. 120-121)

Assim, *Vício* é um romance histórico e biográfico que rompe com os limites da historiografia clássica e da escrita biográfica porque, em primeiro lugar, prescinde do caráter documental que cerca estes tipos de discurso, depois, porque transforma as referências externas (supostamente reais, concretas, empíricas, demonstráveis), o contexto sócio-histórico

e biográfico em caracteres ficcionais. Desse modo, contra a crítica que acusa a literatura pós-moderna de promover a ruptura com os modelos de representação da realidade de natureza realista, estáveis e ordenados, criando obras literárias esquizofrênicas ou inverossímeis, pode-se argumentar que o real nunca foi tão explorado em sua dimensão estética quanto com a pós-modernidade. O que verdadeiramente incomoda a uma parte conservadora da crítica literária é o fato de que, nas narrativas pós-modernas, as referências ao real – sejam históricas, sociais ou culturais – aparecem ideologicamente desenraizadas, não livres de suas características políticas, ideológicas ou participativas, mas desvinculadas de certos maniqueísmos superficiais a partir dos quais a noção de verdade, participação, ideologia e sentido se manifestariam numa lógica opositiva dura: bem e mal, certo e errado, moral e imoral, reificação e resistência, burguesia e proletariado, racionalismo e irracionalismo. Como a pós-modernidade procura revelar o jogo do poder que informa e determina os discursos, nada mais justo que suas obras tenham esse caráter excêntrico, ambíguo e ferino.

Sendo assim, além da recusa às letras e às artes como formas de expressão cultural geradoras de sentidos mais ou menos uniformes e unilaterais, contribuindo para o velho jogo de poder que caracteriza os grandes discursos, *Vício* é, também, uma recusa da história, de uma determinada concepção de história como receptáculo dos acontecimentos, dos fatos e das ocorrências singulares que, de um modo ou de outro, contribuem na formação das experiências humanas. Em *Vício*, assim com em boa parte das obras representativas da pós-modernidade, há uma inversão dessa escala de valores: são as experiências humanas que conformam a história, um discurso que para ser narrativizado depende, antes de tudo, das escolhas e da perspectiva de quem vê, pensa e concebe o próprio discurso. É o que acontece, por exemplo, em *O Livro de Daniel*, de E. L. Doctorow, no qual o jovem Daniel Lewin tenta reconstruir a história de sua família e da execução de seus pais, acusados de alta traição, na mesma proporção em que se dilui, desagrega e se oprime diante da história política norte-

americana do século XX. Por isso muda de perspectiva, transita entre a primeira e a terceira pessoa, numa tentativa desesperada de tentar se despersonalizar diante da histórica, de encontrar o distanciamento necessário para entender os acontecimentos que levaram ao arruinamento de sua família e ao período de perseguições e opressões que fraturaram a democracia na América.

Sendo assim, a verdade e o sentido, objetos últimos das grandes narrativas históricas, dependem do filtro implacável do pensamento. E Paulo José Miranda denuncia:

Mas quantas vezes não penso que tudo o que penso é doença; é amaldiçoar o homem, se o há, e amaldiçoar Deus, se nos fez. Pensar faz com que tudo possa ser verdade. (MIRANDA, 2001, p. 12)

O pensamento instaura uma verdade que não pode – ou ao menos não poderia – ser verdade para além de si mesmo. Mas, é preciso dizer, isso não significa necessariamente que a verdade não exista, que tenha desaparecido, que está morta ou não possa mais ser posta em circulação, ao contrário, é preciso compreender que a verdade só existe em relação ao pensamento, a outras verdades e outros discursos que se interpõem à narrativa criando um intertexto fragmentário, superposto, disjuntivo, porque rompe com a linearidade fazendo com que o discurso se organize de forma paratática: cada fragmento, cada trecho, cada citação concentram um sentido próprio, que se desloca ou se parte em relação a outros fragmentos que compõem a narrativa. Por isso, “pensar faz com que tudo possa ser verdade”. Do mesmo modo que o Antero de Quental de Paulo José Miranda não pode ser considerado, simplesmente, como a representação falseada de um Antero real, situado no tempo, resgatado de dentro da história. O Antero de *Vício*, condenado a uma imobilidade vital e criativa assustadora, recusando as letras e as artes, a história e a filosofia, a ética, a moral e a estética de seu tempo, representa, na verdade, uma denúncia irônica, sarcástica, sob sua aparência trágica, e quase que niilista ao estado de coisas que rege a vida na sociedade contemporânea, o lugar de onde fala o autor, e não o seu duplo, a sua manifestação escritural.

Se pensarmos, de acordo com Baudrillard, que a sociedade contemporânea não foi capaz de transcender o próprio estado de esgotamento, imobilidade e reprodução excessiva de imagens vazias, alheias a qualquer significação mais ou menos certa, definida, que ela mesma criou; se a sociedade contemporânea não pode vencer o jogo da representação, que transformou a linguagem na “arena do poder” e a arte num simulacro imperfeito da vida, então, *Vício* é uma reação contundente a essa realidade de aparências e simulações, a uma arte esgotada pelo apelo formal e estetizante que engendra.

Também a arte não conseguiu, de acordo com a utopia estética dos tempos modernos, transcender-se como forma ideal de vida (antes ela não tinha de ultrapassar-se para uma totalidade, pois esta já estava lá e era religiosa). Ela aboliu-se não numa idealidade transcendente mas numa estetização geral da vida cotidiana; desapareceu em proveito de uma circulação pura das imagens, numa transestética da banalidade. A arte até precede o capital nessa peripécia. Se o episódio político decisivo foi a crise estratégica de 1929, pela qual o capital chega à era transpólitica das massas, o episódio crucial na arte foi sem dúvida Dada e Duchamp, no qual a arte, ao renegar sua própria regra do jogo estético, chega à era transestética da banalidade das imagens. (BAUDRILLARD, 2000, p. 17)

É justamente a banalidade transestética das imagens na sociedade contemporânea que faz com que *Vício* ensaie uma reação: contra a estetização geral da vida cotidiana, o Antero de Paulo José Miranda, ao empreender uma recusa radical às letras e às artes, concebe um discurso transcendente que, ao contrário de estabelecer uma verdade inequívoca, se abre na busca por uma justificativa metafísica para a própria existência, para a arte e para a história. *Vício*, então, é um romance filosófico que, pondo em cena os princípios singulares da pós-modernidade, faz, paradoxalmente, da recusa uma aceitação, uma crítica e uma celebração. A sedução da escritura, a celebração da escritura, ainda que sob uma atmosfera desesperada, quase trágica, mas também irônica e paródica, que rejeita a obra, a idéia e o pensamento, criando uma obra, fazendo circular idéias, articulando e desarticulando o pensamento, que busca compreender o homem e a própria escritura como produtos de uma infundável construção.

4.3.4. Metaficcionalidade e Hibridismo: Em Busca da Escritura

Obras como *O Livro de Daniel*, de E.L. Doctorow, *A Ópera Flutuante*, de John Barth, *Bem-Aventurada Infelicidade* e *A Tarde de Um Escritor*, de Peter Handke, *O Museu Darbot*, de Victor Giudice, *Exame da Obra de Herbert Quaim e Pierre Menard, autor de Quixote*, de Jorge Luis Borges, *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, *O nome da rosa*, *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino*, de Umberto Eco – a lista seria enorme – revelam um traço característico e marcante de uma determinada tendência da literatura pós-moderna: a incapacidade de contar, de narrar, de engendrar uma história que se prenda aos mais restritos limites da representação realista que busca, pela *mimesis* e pela verossimilhança absoluta, informar o mundo esteticamente, reduzindo o real, em uma pretensa totalidade, às cercanias da obra. Autores como Doctorow, Barth ou Fowles concebem uma narrativa que, por vezes, se imobiliza diante dos próprios mecanismos da criação: além da história que se conta, o discurso ficcional se permite revelar um outro tipo de discurso, tomado à crítica e à teoria, que expõe, através de um constante apelo metalingüístico, as fragilidades de toda narrativa que se permite tomar como um suporte do real.

Nesse sentido, o comentário de Linda Hutcheon acerca de *O Livro de Daniel* é, além de preciso, bastante esclarecedor:

E.L. Doctorow afirmou ter precisado desistir da tentativa de escrever *O Livro de Daniel* com a habitual preocupação da narrativa realista em relação à transição, preocupação característica do romance (e da ficção popular) do século XIX (in Trenner 1983, 40), embora, de maneira autoconsciente, faça com que seu personagem narrador explore e ataque, ao mesmo tempo, essa mesma preocupação estutural pela continuidade. (1991, p. 69)

Doctorow, em *O Livro de Daniel*, traz à tona o caso Rosenberg, em que, nos anos de chumbo do macarthismo norte-americano, um casal é acusado de espionagem e comunismo, preso e condenado à pena capital. O narrador do livro é o filho do casal, um jovem que tenta, desesperadamente, resgatar do esquecimento a história de seus pais, de seu país e, antes de

tudo, busca lançar as bases de sua própria história, na tentativa de compreender um passado obscuro, perturbador, fragmentário e recorrente, sujeito aos caminhos e descaminhos da memória que já não pode fixá-lo. O narrador, então, passa a questionar o próprio discurso que, de forma vacilante e entrecortada, vai concebendo. Cria-se o jogo da escritura: a possibilidade de evidenciar, testar, por à prova os mecanismos e os limites da escrita é tão tentadora que o narrador se deixa seduzir pelos encantos da escritura, por suas regras implícitas, por suas formas de representação, pelo caráter a um só tempo concreto (retórico, argumentativo, estruturalizante) e fragmentário (abstrato, disjuntivo, descontínuo) da linguagem a ponto de levar a história, os fatos, os acontecimentos narrados aos extremos da imobilidade e da paralisia.

Em *A Ópera Flutuante*, de John Barth, temos o mesmo jogo metaficcional de Doctorow: a imobilidade perturbadora daquilo que se narra pela sedução irônica e paródica da própria escritura. Irônica porque revela o jogo da representação, que se quer fiel, realista, verossímil; paródica porque se permite encantar por tudo aquilo que se encontra além do próprio fenômeno discursivo, quer dizer, dos caracteres que compõem e sustentam a construção narrativa. A escritura só existe pela sedução que provoca. Escrever é aceitar o jogo misterioso da linguagem, confundir-se nela até desaparecer, até estacar e perceber que tudo é linguagem que se escreve e inscreve, no tempo e fora dele. Para os autores do pós-modernismo, olhar para a escritura seria o primeiro passo para a compreensão de si mesmo – já que o homem, o indivíduo é, em grande parte, uma criatura lingüística –, e para a descoberta das regras do jogo, das normas, arbítrios e convenções que prefixam a representação.

Vício, de Paulo José Miranda é um romance que se volta sobre a própria escritura, num movimento francamente metaficcional cujo interesse é conhecer, em profundidade, as formas pelas quais a escritura se manifesta, se expressa e representa. Com uma narrativa

altamente poética, Paulo José Miranda afirma a escritura a partir de uma negatividade absoluta, quase assustadora. Negatividade e negação. A descrença na verdade que já não se pode manifestar a partir de qualquer discurso. O vício, então, significa a entrega e, ao mesmo tempo, a negação radical das mentiras e dos falseamentos que constituem o mundo da escritura. Assim, o escritor português, ao conceber o diário de Antero de Quental, cria uma escritura que caminha para a morte: não só aquela morte prefigurada pelo fechamento do livro, pelo encerrar da escritura, mas a morte definitiva, a morte do corpo, a ruína do espírito, que se justifica e encontra seu fim nos fins e nos deslimites da escritura.

No romance de Paulo José Miranda, temos o complexo movimento da escritura, o jogo da representação pós-moderna: a escritura que se busca e é condenada pela própria escritura; a representação posta em cheque, como uma forma duvidosa de revelar ou trazer à tona a verdade essencial dos seres, do mundo e das coisas; a leitura, que é tão viciosa e perigosa quanto a escritura, porque seu duplo, sua contrapartida e seu reflexo desarticulador. *Vício* é um romance híbrido porque mistura ao *fictional drive*, que o guia e determina, uma intensa performance poética, em nível da narrativa, que caracteriza a marca distintiva da obra de Antero de Quental – o poeta das Idéias, do pensamento filosófico –, os caminhos da leitura e o ensaísmo que se revela a partir de *O Primo Basílio*, romance de Eça de Queirós que o narrador toma como referência em sua tentativa de compreender o vício enquanto fonte de perdição moral e necessidade imanente do próprio gesto escritural:

17 de Junho de 1891

Passei os dois últimos dias a reler *O Primo Basílio* do meu querido Eça de Queirós, tentando, assim, suportar as contrariedades desta terra, que teima em não se reconciliar comigo. E acabei por descobrir a grandiosidade deste livro, que bem poderia ter o título de *Vício*. (...) É que este seu livro poderia muito bem, ao contrário, ser entendido pelos Gregos enquanto Tragédia. Uma tragédia negra, sem dúvida, porque sem herói, mas uma tragédia. Nunca uma comédia. Porque, no fundo, há um herói esconso em forma de acto de consciência: a vergonha, que luta contra a onipotência do vício. (MIRANDA, 2001, p 25-26)

A partir desse momento, o ensaísmo passa a concorrer com a narrativa, que já vinha desde o início numa luta renhida com a essência primeira da poesia. A escritura entra em um conflito definitivo, em que as formas, os processos e os mecanismos da representação passam a ser revelados e sistematicamente questionados graças a esse poderoso jogo de espelhos concebido pelo autor. O ensaísmo funde-se ao romance e denuncia as artimanhas da narrativa. Ao afirmar que o romance de Eça de Queirós está além de um mero registro crítico da sociedade lisboeta, prefigurado pelo adultério, o narrador de *Vício* cria uma espiral vertiginosa em que os ideais estéticos que envolvem os modelos de representação passam a ser sutilmente atacados, pondo em dúvida a validade dos antigos pressupostos artísticos sobre os quais os romances modernos, criados a partir de fins do século XIX, se fundamentaram:

Ler o livro por estes primas é reduzi-lo a contingências. Reduzir quer dizer: ficar-se por aí. O que vejo é a supressão de si mesmo por parte de cada uma das personagens centrais (Luísa e Juliana, a criada) através de um jogo de poder que começa logo nas primeiras páginas: “*Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge!*”; a distinção entre prazer e bem na economia da existência humana: “*Não te podem fazer feliz?*” [pergunta de Luísa a Leopoldina, acerca dos amantes desta] “*Está claro que não! – exclamou a outra – Mas... (...) Divertem-me*”; e o confronto entre a arte e a sua imitação, através do confronto entre a própria narrativa e a peça de teatro de Ernesto Ledesma: “*Ah! esquecia-me dizer-lhe, sabe que lhe perdoei?*” [Ernesto para Luísa, num encontro casual ao Largo de Santa Bárbara, quando esta ia ao encontro do amante, e aquele referindo-se à peça que escrevia: um triângulo amoroso em que não se decidira ainda se o marido matava ou não o amante da mulher] (...) – *Sim, o marido perdoa-lhe, obtém uma embaixada, e vão viver no estrangeiro. É mais natural*”. Este “mais natural” é ao contrário da arte. (MIRANDA, 2001, p. 27-28)

Paulo José Miranda, arditamente, promove em *Vício* o mesmo confronto entre “a arte e a sua imitação” ao construir o romance sobre as bases de um confronto insolúvel entre a própria narrativa romanesca e a diluição das fronteiras entre romance, poesia e ensaísmo, criando uma dúvida constante, que não se resolve a partir do confronto em si mesmo, mas que, ao contrário, o problematiza ainda mais quando o precipita para o centro da escritura. Quando a saída mais natural encontrada por Ernesto Ledesma, o dramaturgo de *O Primo Basílio*, é referida pelo narrador de *Vício* como algo contrário à arte, estranho ou alheio aos princípios artísticos, ele põe em dúvida a própria validade dos meios de representação

realistas. A arte, e neste caso a escritura em particular, está além de todos os modelos, de todas as imitações, de toda a suposta reordenação lógica, linear e causal do mundo no espaço da obra:

Só vejo existência humana, e que é ela mesma transcendência: a vontade de se afirmar acima de si mesmo, de se suprimir para se elevar, matar aquilo que em nós nos maça, nos mata mesmo; o confronto na alma entre o desejo e o prazer, entre o vício e o bem estar, e entre prazer e bem ou bem estar e felicidade; a necessidade da arte enquanto fundamento da vida, contrapondo-se à arte enquanto mimese da vida, em suma, o confronto entre o próprio Eça de Queirós e esta nossa arte contemporânea, contrariamente ao que eu sempre pensara. (MIRANDA, 2001, p. 28-29)

A arte está além da pura representação, e este “estar além” não deve ser tomado num sentido estrito e particularmente metafísico, como poderíamos supor. Dar forma ao mundo não é, necessariamente, reproduzi-lo em suas mais singulares características, não é representá-lo, não é imitar, em essência, o real. O sentido da arte, e fundamentalmente da escritura, é superar o próprio jogo da representação. Estabelecer um conjunto de sentidos esteticamente disseminados, reaver o domínio sobre a escritura e fazer com que as regras do jogo transpareçam de forma que não só a arte, mas o indivíduo, num processo de descoberta e reconhecimento, se justifique. A escritura que se põe em dúvida, que renuncia a si mesma, que se constrói a partir de gêneros absolutamente alheios entre si. A escritura que se contradiz, do início ao fim. Por isso Linda Hutcheon afirma que

Em suas contradições, a ficção pós-modernista tenta oferecer aquilo que Stanley Fish (1972, xiii) já chamou de apresentação literária “dialética”, uma apresentação que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência. Porém, como nos lembra Umberto Eco, a ficção pós-moderna pode parecer mais aberta em termos de forma, mas a representação é sempre necessária para que se sinta a liberdade (in Rosso 1983, 6). Esse tipo de romance utiliza de maneira autoconsciente os acessórios daquilo que Fish chama de apresentação literária “retórica” (narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada) com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios – sua arbitrariedade e sua convencionalidade. É a isso que me refiro quando falo sobre a exploração e a subversão pós-modernas, tipicamente contraditórias, dos elementos básicos habituais das ficções realista e modernista. (1991, p. 69)

Paulo José Miranda subverte os gêneros, a narrativa e a própria noção de escritura como forma de estetização do mundo quando renuncia à crença incondicional nesses mesmos conceitos. *Vício* é um romance que põe em dúvida, também, a própria noção de leitura: sua validade, sua recepção, o modo como ela interfere em nossas vidas, os mecanismos através dos quais nos reconhecemos, pela leitura, no corpo da escritura:

Mas o vício, a miséria que habita cada alma e cada dia, não é pertença exclusiva de nenhuma classe social, é o mais *absoluto* e irrefutável que a razão, na sua clareza, pode encontrar. Se a arte é pura igualdade, o vício é o seu contrário, pura desigualdade. Enquanto a arte faz de todos nós estrangeiros, o vício faz de todos nós irmãos. Ele é tão claro, tão certo e absoluto, que o próprio romance de Eça de Queirós, escrito na década de 70, acaba por acusar o nosso próprio vício enquanto leitores, passados mais de 20 anos. Porque é o nosso próprio vício que arrastamos dia a dia, que se esbate nessa leitura. (MIRANDA, 2001, p. 31)

Vício traz em si esse duplo movimento: a escritura que se volta sobre si mesma e, nesse dobrar-se constante sobre si, rompe com os limites impostos pelos gêneros, fundindo narrativa, ensaísmo e poesia numa crítica transgressora aos pressupostos teóricos, epistemológicos e críticos sobre os quais se constituem os discursos. Sob o signo da dúvida, nem mesmo o velho ideal constituído com o surgimento do romance burguês romântico sobrevive: a leitura nada tem a ver com fruição, deleite, prazer ou entretenimento. Ao contrário, ela mesma poder ser uma armadilha em que o leitor se precipita quando aceita, de forma incondicional, o jogo da representação, do reconhecimento, dos reflexos que se perdem nos fragmentos desse espelho partido que é a escritura – lugar em que todos os sentidos se afirmam:

O único esforço de interpretação sem exagero de perdas terá de reconhecer ao romance a categoria de acusador para com o leitor, que terá de ser reconhecer ao lado de todos os grandes *perdedores* do romance: Luísa, Leopoldina e Juliana. Mas, só nos podemos encontrar ao lado destas personagens, se nos aceitarmos ver enquanto Basílio – ou enquanto visconde Reinaldo, embora esta personagem não possua um desenvolvimento extenso -, enquanto ingênuo do poder, que não passa de um hedonista. (...) A leitura terá, por conseguinte, de possibilitar não esquecer a generalidade do vício em que todos nós já estamos postos, de antemão: uma incapacidade de alcançar prazer, de nos satisfazermos; um contínuo estado de sofreguidão. Não só por não nos determos neste ou naquele romance, a seguir a uma vem outro e outro, mas porque não nos detemos nunca. Aquele que não se detém,

que está vivo, vai morrendo numa aparência, de prazer. (MIRANDA, 2001, p. 31-32)

A leitura já não pode ser associada à idéia de fruição descomprometida, livre, contemplativa, que busca apenas a extração de um prazer estético, refinado, que a escritura cultivaria em si. A leitura deve promover um embate entre o vício alardeado pela escritura – que nunca se sabe, com certeza, se é moral, ético, social ou artístico, porque conceito que se desenvolve sobre uma profunda e insolúvel polissemia – e os nossos próprios vícios. É preciso não se deixar tomar, inocentemente, por aquilo que se lê. A leitura deve impor o sofrimento da dúvida e não o apaziguamento do prazer. Os sentidos em choque, que engendram a escritura, devem, antes de tudo, afastar o indivíduo de qualquer tipo de satisfação que a contemplação desinteressada da arte possa trazer. O mundo, esteticamente ordenado, deve ser tão questionado quanto a realidade aparente, porque ambos se permitem manipular pelos mecanismos da representação.

Reconhecer-se, no interior da narrativa, ao lado dos perdedores, é manter a integridade necessária para não naufragar. O vício, no romance de Paulo José Miranda, não se confunde com o conceito de vício marcado pelo pólo da negatividade, como acontece no interior dos discursos filosóficos desde o pensamento instituído na antiguidade clássica: o vício contrário à virtude, que se impõe como fonte de perdição na busca pelo equilíbrio, pela verdade e pela beleza, de acordo com o ideal platônico que, de certo modo, atravessou os grandes modelos narrativos do pensamento ocidental ao longo dos séculos. O vício, no romance do escritor português, transparece como uma crítica contumaz não só aos modelos de representação ou às grandes narrativas históricas, mas também à crença nas verdades que estes modelos e estas narrativas engendram e perpetuam. Assim, não é por acaso que a narrativa híbrida de *Vício*, constituída a partir do pendor francamente poético e filosófico que marcou a obra de Antero de Quental, do ensaísmo, e do romance histórico, elege com um dos temas subjacentes aquele que foi o pilar do romance realista português: *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

A intertextualidade, no romance, é uma fonte de revelação pela qual a escritura, a leitura, a história e o próprio modelo narrativo é posto em questão constantemente, exposto, desmascarado em seu jogo mais íntimo. Por isso Linda Hutcheon, falando sobre a intertextualidade, afirma que

a sua utilidade como uma estrutura teórica que é ao mesmo tempo hermenêutica e formalista é óbvia ao se lidar com a metaficção historiográfica, que exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. (1991, p. 167).

Paulo José Miranda faz circular pelo universo da escritura não só um personagem que tem seu lastro devidamente marcado na historiografia literária portuguesa, como é o caso de Antero de Quental, mas também um determinado estilo poético, filosófico, temático e estilístico que marcou a obra do poeta português, além do momento histórico, das relações pessoais vividas por ele, as amizades, o pensamento estético, outros escritores e outras leituras que contribuíram para a formação de seu pensamento, o que acontece quando a narrativa se volta para a figura e a obra emblemática de Eça de Queirós.

Esse jogo intertextual faz com que o leitor, de acordo com Linda Hutcheon, seja

obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. O Marco Polo de Calvino em *Invisible Cities* (Cidades Invisíveis) é e não é, ao mesmo tempo, o Marco Polo histórico. Como podemos, atualmente, ‘conhecer’ o explorador italiano? Só podemos conhecê-lo por meio de textos – inclusive o que ele mesmo escreveu (*Il Milione* – O Milhão), do qual Calvino aproveita parodicamente sua estória-moldura, sua trama de viagem e sua caracterização (Musarra 1986, 141)” (1991, p. 167).

Paulo José Miranda usa o mesmo artifício, envereda-se pela mesma estrutura, concebe uma narrativa em que a intertextualidade é a base para que a escritura siga revelando os mecanismos mais íntimos da representação. O passado, em *Vício*, transparece como vestígio de um certo ideal de construção narrativa, calcado na verdade e no sentido final, absoluto, teleológico, que já não pode sobreviver, plenamente, em um mundo em que os discursos se

proliferam numa velocidade assustadora e em que os modelos narrativos escondem, muitas vezes, o jogo manipulador, fragmentário e fratura sobre os qual se firmam.

O Antero de Quental de Paulo José Miranda é e não é o Antero de Quental que se fixou na história, que concebeu uma obra poética singular, cujo tema primordial é justamente o valor e o tormento que as idéias podem provocar na busca empreendida pelo indivíduo ao tentar conhecer-se, revelar-se, descobrir sua constituição mais íntima. Assim como o Eça de Queirós analisado, discutido, referido e estudado ao longo de toda a narrativa, também é e não é o Eça de Queirós prefixado na história, autor de uma obra e de um pensamento profundamente marcado pela tentativa de reproduzir, esteticamente, o mundo em todas as suas contingências, estranhezas, misérias e imperfeições. Nesse jogo, o que resiste é a intertextualidade plena, total, que toma a escritura em todas as suas dimensões, que se impõe à escritura. Intertextualidade que fragmenta a escritura, que torna possível a coexistência de gêneros tão estranhos entre si como a narrativa romanesca e o ensaísmo crítico, como a prosa rascante e niilista de *Vício* e a poeticidade que atravessa todo o romance.

É bastante evidente que o adultério é um pretexto, trama através da qual pretende mostrar a alma humana na sua dificuldade em existir. (...) O meu querido amigo trata a existência, a sua miséria. A noção de miséria humana é fundamental. Miséria humana é a dor, que trazemos ao mundo logo que nascemos, testemunhada pelos gritos de uma mãe. a miséria da vida de Luísa não é a *fuga*, a canalhice de Basílio, mas *o estar nas mãos da criada*, o ter-se tornado sua *escrava*. Assim com a nossa é estarmos aqui e sabermos disso. E que sabemos? Quase nada. Só o suficiente para continuarmos e arranjarmos razões para isso. Se me perguntar porque continuo, posso responder “por tudo” ou “por nada”. Não haver resposta só se torna insustentável para quem julga importante uma pergunta. (MIRANDA, 2001, p. 34-35)

Desse modo, *Vício* é um romance que se entretece a partir do intertexto de que lança mão e do qual se perfaz. Um texto sobre um texto sobre um texto. Uma escritura que se dimensiona em profundidade, que cria um perturbador jogo de espelhos: reflexo sobre reflexo. Em *Vício*, temos a intertextualidade como “a própria condição da textualidade”, nos dizeres de Linda Hutcheon. Se tudo já foi dito, pensado, escrito; se a história é sempre um

conjunto de histórias, que se contam e recontam, num movimento infinito; se Roland Barthes está mesmo certo, isto é, se o “intertexto é a impossibilidade de viver fora do texto infinito”, então, a narrativa híbrida de *Vício* significa mesmo uma tomada de posição diante das escritas do pós-modernismo, uma crítica ao esvaziamento dos discursos, por um lado, e à deriva da representação, por outro. O romance de Paulo José Miranda, ao se voltar para o ensaísmo e promover um recorte histórico definido – as últimas décadas do século XIX –, revê a própria história sócio-literária portuguesa e faz de sua narrativa uma metaficção historiográfica, percebendo e descrevendo o passado sem a inocência ou a pretenciosa totalidade que os discursos da história manifestam:

Esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista. Entretanto, isso não é apenas uma forma duplamente introvertida de esteticismo: conforme vimos, as implicações teóricas desse tipo de metaficção historiográfica coincidem com a recente teoria historiográfica no que se refere à natureza da redação da história como narrativização do passado e à natureza do arquivo como sendo os restos textualizados da história. (HUTCHEON, 1991, p. 167-168)

Todo o romance de Paulo José Miranda parece ser a afirmação dessa impossibilidade de recuperar o passado para além da expressão narrativizada dele. A história em si mesma não deixa de ser a narrativa pela qual se apresenta. O escritor português sabe disso e faz da história um pano de fundo que se avulta, a cada página, sobre a consciência do leitor. E é a intertextualidade de *Vício* que faz a história falar, ganhar corpo, transparecer ao longo de toda a narrativa. Assim, além da escritura que se busca, que se interroga, que procura entender e fixar seus limites, justificar-se em si e para si, temos a história revelada, uma espécie de revisionismo crítico, de fundo historiográfico, que ensaia uma compreensão possível do passado enquanto demonstra, pela intertextualidade, não sem evitar uma certa ironia amarga, niilista mesmo, que a distância em relação a ele o torna absolutamente irrecuperável.

O passado, sob a perspectiva teleológica, que busca sentidos e verdades definitivas a partir do discurso historiográfico, é sempre irrecuperável, a não ser, evidentemente, como

entidade ou objeto do discurso que o resgata. As narrativas históricas, principalmente as que surgem com a pós-modernidade, acabam por colocar o passado sob uma constante e insolúvel suspeição. Assim como as narrativas pós-modernas estabelecem o questionamento e a dúvida com relação aos ideais de verdade estabelecidos pelos grandes modelos de pensamento, demonstrando a falibilidade de tantos conceitos, referências e formas de representação, o discurso historiográfico como fonte de revelação do passado também é, de certo modo, invalidado pelas suspeitas que desperta. O passado transforma-se em parte do jogo narrativo quando o romance acaba por se valer dos recursos formais e estilísticos da historiografia tradicional como uma espécie de diálogo intertextual.

Paulo José Miranda, ao transformar Antero de Quental em personagem de si mesmo, forjando um diário íntimo que deixa transparecer a derrocada de todas as crenças que moveram o poeta em vida, está construindo um jogo metaficcional em que o passado, justamente por não poder ser recuperado, se revela como mais uma forma imperfeita nesse mundo de aparências e ilusões. *Vício*, muito mais do que um diálogo com a obra, as idéias e o estilo de Antero de Quental, é todo um intertexto que se precipita sobre a escritura e a determina; não se trata de um romance sobre o passado, mas de uma certa forma de resgatar o passado, textualizá-lo, revelar seus enganos e o modo como o escritor concebe suas articulações intencionais, suas elipses, suas escolhas e seleções deliberadas, demonstrando até que ponto o discurso pode ser capaz de manipular as supostas verdades que a história demanda. O passado, enquanto discurso historicamente ordenado, é um simulacro, centro vazio a partir do qual se organizam os dados, as fontes e “os restos textualizados da história”. Assim, o que interessa não é o passado em si mesmo, mas o modo como ele pode ser narrativizado, as formas através das quais o escritor manipula as fontes objetivas e concretas da história:

Não fui sequer capaz de aprender a verdadeira natureza do homem social. Sim, porque me não bastou a desilusão que tive com “As Conferências” do Casino Lisbonense, tive ainda, vinte anos passados, de aceitar a presidência da Liga Patriótica, e outra desilusão. Quando já tinha idade e experiência para saber no que aquilo ia dar. Porque, no fundo, e este é que é o grande mal, sempre fui um homem de esperança. E, assim, também fica explicada a minha excessiva amargura para com o mundo. Mas se foi um grande mal, não foi uma grande vergonha. Grande vergonha – como a sinto enorme agora! – foi não ter auxiliado um amigo, que sempre esteve do meu lado, quando ele mais precisava de mim. Quando o Joaquim Pedro aceitou aquele ministério precisava tanto que eu estivesse junto dele que chegou a pedir-me que o fizesse. (...) E, eu, que fiz? Uma vez mais pensei em mim, nas forças que não tinha e recusei. O homem não pedia que eu trabalhasse, que eu me preocupasse, que mergulhasse naquelas águas salobras da política, apenas que estivesse lá, com ele, que o ouvisse e tivesse de quando em quando uma palavra de conforto no meio de toda aquela aridez intelectual e moral. (MIRANDA, 2001, p. 52-53)

A renúncia, o não comprometimento, a paralisia que o impede de tomar parte, de militar, de se envolver ideologicamente em um projeto que poderia ser maior do que ele. A angústia pelo próprio fracasso político leva-o, juntamente com a angústia de fundo poético-filosófico, ao desespero e à extremada negação do mundo, da vida, do passado e da arte. O Antero de Paulo José Miranda é um personagem que, lentamente, vai revelando sua total inadequação diante da vida, do mundo, da realidade e do compromisso consigo mesmo e com o outro. A grande ironia do romance reside no fato de que o poeta da *Idéias*, das *Formas Filosóficas*, do *Pensamento Translúcido*, *Ideal*, vai se perdendo em meio a uma vida interior feita apenas de dúvidas, misérias, sobressaltos e de uma assolada ausência de respostas. O poeta dos grandes questionamentos ontológicos, dos filosofemas líricos propostos por sua poesia, é esse que ora se reconhece em meio ao nada, personagem de si mesmo, do qual já não pode fugir.

A história a qual se deu é uma história de profundas amarguras, de desencontros, de vacilos e errâncias que não lhe permitiram viver, efetivamente, para além de sua própria obra, ao menos não como gostaria de ter vivido. O passado é um bloco monolítico que já não pode ser recuperado, compreendido ou superado. E a literatura, de certa forma, é o lugar de tantos e incontáveis desacontecimentos.

É este o real sentido da literatura. Todas as personagens históricas não são senão personagens. Ao lê-lo, Kant é uma personagem tão fictícia como Luísa, assim como Nuno Álvares Pereira para o Oliveira Martins. Mas é assim para todos os que lêem. E Platão foi quem primeiro o compreendeu, ao transformar Sócrates em personagem dos seus próprios livros. A literatura e o pensamento são mundos à parte de outros mundos, e entrar neles é, necessariamente, sair dos outros. A literatura vive apenas dentro da literatura. Mais: ela transforma tudo aquilo que toca em literatura, isto é, em algo que não é o Mundo. Pensar ou querer fazer o contrário é não compreendê-la. Para ser literatura há que ter o poder e a coragem de aceitar *estar de fora*. De fora de tudo o que não é ela mesma. Fora de tudo o que não seja esse mundo encerrado em si mesmo, que revela o Mundo, e só assim o pode revelar, por contraste. O contraste entre Mundo e Literatura é a verdade. E é porque no Mundo não há verdade que podemos reconhecer a literatura. (MIRANDA, 2001, p. 56-57)

Paulo José Miranda cria, acima, uma passagem decisiva para a compreensão singular de *Vício*: a literatura e suas narrativas, a escritura, o discurso literário não existem para além de si mesmo, do próprio gesto escritural. A literatura como o jogo da representação reduz o mundo e à realidade ao livro, mas não pode nunca ser tomada como o mundo ou como a realidade que supostamente representa. A literatura precisa assumir o risco de revelar, em seus interditos, que é, antes de tudo, um produto de construção, um “estar de fora” de tudo o que não seja, necessariamente, literatura. Em *Vício* podemos entrever algumas das características essenciais dos discursos da pós-modernidade, sobretudo no que diz respeito a certas afirmações de Linda Hutcheon, segundo as quais, “a ficção pós-moderna manifesta certa introversão, um deslocamento autoconsciente na direção da forma do próprio ato de escrever” (1991, p. 168). E é justamente esse deslocamento do ato de escrever sobre a própria escritura, para dentro de si mesma, que faz com que o romance de Paulo José Miranda não se furte a integrar o universo ficcional pós-moderno. Isso porque ao deslocar seu interesse para a própria escritura não o faz sem uma certa ironia amarga, cortante e exasperada, que se aproxima do trágico e do deliberadamente patético.

Mas como toda a ficção pós-moderna, *Vício* não se resume unicamente às inquietações de ordem escritural, isto é, não tem como horizonte a escritura e suas formas de manifestação. Ele é mais do que esse mergulho autoconsciente nos abismos da representação. Como sugere Linda Hutcheon, a ficção pós-moderna

não chega ao ponto de ‘estabelecer uma relação explícita com esse mundo real que está além dela’, conforme afirmaram alguns (Kiremidjian 1969, 238). Sua relação com o “mundano” ainda se situa no nível do discurso, mas afirmar isso já é afirmar muito. Afinal, só podemos “conhecer” (em oposição a “vivenciar”) o mundo por meio de nossas narrativas (passadas e presentes) a seu respeito, ou é isso que afirma o pós-modernismo. Assim como o passado, o presente é irremediavelmente sempre já textualizado para nós (Belsey 1980, 46), e a intertextualidade declarada da metaficção historiográfica funciona como um dos sinais textuais dessa compreensão pós-moderna. (1991, p. 168).

Paulo José Miranda reconhece e admite o jogo: *Vício* é o passado textualizado, que ascende ao nível do discurso, mas que não é e nem pode ser o passado para além do tecido da escritura. As experiências humanas estão calcadas, sempre, ou na vivência direta das coisas do mundo, ou no conhecimento, no entendimento, na percepção que se pode ter desse mesmo mundo. Percebemos, em *Vício*, um certo passado, estranho e alheio, para sempre perdido no interior da história, irrecuperável a não ser enquanto a narrativa de que se faz. Narrar o passado é revelar um determinado modo de conhecê-lo, simplesmente, de materializá-lo enquanto discurso, de representá-lo, mas nunca vivenciá-lo de forma efetiva, porque só se dá à percepção, como conhecimento adquirido. Paulo José Miranda concebe um diálogo entre o conhecer e o vivenciar, sugerindo que, ao resgatar Antero de Quental do limbo da história, vivencia novamente o passado. A sugestão, inútil dizer, nada mais significa do que um novo falseamento, uma nova manipulação, um novo jogo representativo aberto no interior do discurso. Por isso sua personagem vive uma quase que absoluta imobilidade, uma paralisia claustrofóbica, que faz com que seu pensamento oscile entre a afirmação da escritura, a busca pela verdade, a rejeição do vício, e a denúncia de que a literatura, em última instância, também não é o lugar primordial da verdade.

4.3.5. A Ficcionalidade da Memória

A crítica mais conservadora, que ataca diretamente o pós-modernismo e o acusa de uma atitude ideologicamente vazia ou orientada no sentido de afirmar os valores da indústria cultural, da sociedade de consumo, do universo pop esquizofrênico, do capitalismo transnacional, afirma que a pós-modernidade banaliza a obra de arte ou a integra aos discursos de dominação, controle e embotamento das consciências que seriam as marcas da contemporaneidade. Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*⁶³, cita a afirmação de Charles Newman, importante crítico do pós-modernismo, segundo o qual este refletiria “menos uma incerteza radical do que uma irrefletida suspensão de julgamento”. Esse tipo de perspectiva crítica nada mais faz do que evitar o confronto direto com as teorias e práticas do pós-moderno, julgando-o em função de uma suposta e intrínseca anomia, que tornaria os discursos da pós-modernidade uma manifestação sem regras, juízos, valores ou princípios mais ou menos definíveis. Na verdade,

não se trata de incerteza nem de suspensão do julgamento: ele [pós-modernismo] questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? O pós-modernismo assinala menos uma “desintegração” ou uma “decadência” negativa da ordem e da coerência (Kahler 1968) do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência. (1991, p. 84)

Para compreendermos mais detidamente essa noção de “desafio ao conceito”, de que fala Linda Hutcheon e que a pós-modernidade colocaria em circulação através de seus discursos, basta considerarmos, ainda que brevemente, algumas instâncias essenciais da ordem narrativa – como o sujeito, a memória e a alteridade – e a maneira como elas se manifestam no romance *Vício*. o romance de Paulo José Miranda, fundamenta-se na seleção de fatos, acontecimentos, gestos e pensamentos ensaiados ao longo dos dias, no trabalho com a memória, no resgate do passado, no registro cotidiano de uma existência que caminha,

⁶³ HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. p. 84.

melancólica e inelutavelmente, para o fim, na escritura da vida a partir do desejo ilusionado de se fixar por meio das palavras, de se dar algum sentido, de acenar para si mesmo num momento agônico e extremado de renúncia e solidão. Mas o grande problema que a narrativa instaura, desde o início, está diretamente relacionado à impostura mais essencial que ela traz consigo: como é possível escrever o Outro? Como inscrever-se, no tempo e no espaço narrativo, tal qual o Outro, colocando-se no lugar do Outro, assumindo sua voz, sua história, suas idéias, pensamentos, conceitos e, indo mais longe, suas próprias inquietações?

Numa atitude bastante pós-moderna, o Antero de Quental de Paulo José Miranda passa seus três últimos meses de vida atormentado pelas palavras, enquanto vivencia, paradoxalmente, o absoluto desejo de renunciar completamente a elas:

10 de Junho de 1891

O nosso medo vai ainda mais longe. Vai até a dor que infligimos aos outros. E estou hoje tão certo de que a maior dor que inflijo aos que me estão mais próximos – àqueles que mais amo – é escrever aquilo que escrevo. Magô-os duas vezes: primeiro, porque lhes revelo uma fragilidade adormecida; depois, porque também lhes lembro que não foram eles escreverem o que escrevi, e sei que bem o gostariam de ter feito. E gostaria de tê-lo feito porque olham o que se escreve com uma espécie de ternura que aquilo que se escreve não tem. Por outro lado, também porque aprenderam a admirar o que lhes é desconhecido. São este existente desconhecido e esta ternura inexistente que alimentam o vício. Estou tão longe daquele que escreveu o soneto “Aspiração” e pedia a Deus, não apenas a certeza acerca da Sua existência, mas uma certeza acerca da minha verdadeira natureza, acerca da minha Arte, e com a tristeza se não importava de pagá-la. Mas não podia pedir outra coisa. Temos de aspirar sempre à verdade, ainda que nos magoe e aos outros. Não precisamos é de aspirar a que sejamos nós mesmos a fazer ver essa verdade. (MIRANDA, 2001, p.16-17)

Em *Vício*, temos a narrativa de um sujeito que aspira à morte, pelo suicídio, assim como em *A Ópera Flutuante*, de John Barth, outro escritor representativo da pós-modernidade. A diferença é que, nesta última, temos um discurso irônico e farsesco em que um narrador revela, a partir de uma série de investidas contra a estrutura e o gênero narrativo, como resolveu abrir mão da severa decisão de se matar. O romance de Paulo José Miranda é ainda mais contundente porque não revela ou questiona, de forma aberta e translúcida, os seus mecanismos de composição. Ao invés da ironia, do humor, do nonsense e da sátira aos

formalismos e estruturalismos narrativos, como em *A Ópera Flutuante*, o escritor português escolhe um outro viés marcadamente importante para adentrar no espaço da crise da representação pós-moderna e do questionamento das noções de verdade referencial, identidade e subjetividade: as problemáticas relações que se estabelecem entre Eu e Outro, egotismo e alteridade, memória e acontecimento, e, indo mais longe, ficção e realidade. Todo o romance é uma tessitura que vai deixando suas marcas, pistas, rastros que nos levam ao reconhecimento dessa problemática, porque a todo o instante esse Antero que se recusa a arte, a poesia e o pensamento, não faz outra coisa que não pensar e escrever sua cisão fundamental, seu desconcerto, sua crise exasperada:

E, assim, aqui encerrado na exposição da miséria humana sou dois homens antagônicos. Um que sofre e, como consequência, amaldiçoa o mundo; outro que se esforça por encontrar a verdade e, também como consequência, introduz esperança no mundo. Porque pensar faz com que tudo possa ser verdade. (MIRANDA, 2001, p.14-15)

É como se a sistemática repetição dessa cisão nos obrigasse a pensar e refletir sobre a natureza de uma outra e incontornável situação: a alteridade só é legítima quando podemos pensá-la no interior da própria alteridade. Saber, definir, reconhecer o outro, quem ou o que, de fato, é o outro, impõe a necessidade de tomarmos seu lugar, ainda que isso não seja mesmo possível, ainda que jamais consigamos falar no lugar do outro, pelo outro. A forma do diário, que o romance assume, passa a ser, desse modo, decisiva, já que ela permite o total e absoluto falseamento de si, o pleno deslocamento da individualidade para o espaço de uma alteridade radical que parece nos interrogar de forma incessante: quem é mais verdadeiro, mais consistente, mais próximo do real: o Antero filósofo, poeta e professor, produto do discurso histórico e, sendo assim, um construto histórico que só existe a partir da narrativa que o resgata do passado e o precipita nas páginas dos manuais escolares e das obras de história literária, ou o Antero desse diário fraudado, simulado, concebido a partir da proposta de levar

às últimas conseqüências as dúvidas, interrogações e questionamentos que o gesto artístico-criativo e que a própria escritura nos impõe?

Toda essa problemática esconde ou escamoteia outra dimensão das teorias do pós-moderno: na modernidade, o que interessa é reconhecer-se a si mesmo através do outro, do discurso, da linguagem; na pós-modernidade o que importa mesmo é o gesto intransigente de afirmar que tanto o Eu quanto o Outro são manifestações discursivas que só podem se legitimar enquanto tal. Temos, então, mais um dos grandes deslocamentos da pós-modernidade, deslocamento que é, também, uma questão de forma: já não se trata de interrogar-se acerca de *como dizer*, mas sim de *por que dizer*, qual a legitimidade da escritura, da palavra, da voz que insiste em falar por si mesmo e pelo Outro.

Paulo José Miranda não apenas reinventa Antero de Quental, mas também, ao fazê-lo falar por meio de seu discurso, ao dar-lhe sua voz, ao emprestar-lhe as palavras como se estas nunca tivessem pertencido ao poeta, instabiliza a relação entre eu e outro e acaba por tornar evidente a idéia de Linda Hutcheon segundo a qual “o conceito modernista de uma não-identidade única e alienada é desafiado pelo questionamento pós-moderno dos binários que ocultam hierarquias (eu/outro)” (1991, p.89). O que torna ainda mais problemático esse ocultamento, em se tratando de *Vício*, é que em nenhum momento o suposto autor desse diário coloca em dúvida a legitimidade de sua voz, como acontece, geralmente, em outros romances pós-modernos que giram em torno da memória e da construção ficcional de determinados sujeitos históricos:

14 de Junho de 1891

O que é que verdadeiramente importa nesta vida? Pensar? Criar uma obra poética, ou outra? Dedicar-se à ciência ou à matemática? Ser negociante e amontoar dinheiro e bens? Fechar-se com Deus num convento? E se o que importar não for aquilo que se faz com a vida, mas a própria vida? Que fazer, então, das outras coisas? E o que é isso de própria vida? O que é isso de própria vida à luz da sua mentira? (MIRANDA, 2001, p. 24)

A negação da vida, aqui, vai muito além da crítica pura e simples à tendência de pensar e definir o sujeito a partir daquilo que ele faz, de suas ações, de sua práxis, como era comum, aliás, em fins do século XIX, principalmente no que diz respeito à constituição do sujeito sociológico. O que Paulo José Miranda evidencia é que se a vida é mais do que o que fazemos dela ou com ela, se a vida é um acontecimento em si mesmo, simplesmente, e se revela como uma construção verbal que busca, de forma constante e irrefreável, definir-se e justificar-se incessantemente, então o que faz com que essa vida ficcional não seja tão verdadeira, possível e real quanto qualquer outra vida? Afinal, se um dos fundamentos da vida é a memória, a capacidade de reaver, pela lembrança, pelo pensamento e pelas palavras, o passado, então esse personagem-simulado, essa voz-impostora, redigindo o diário de sua própria ruína, de sua inevitável extinção, é tão concreta e verdadeira quanto qualquer um de nós.

Na modernidade, a memória é sempre a memória do eu, do personagem, da figura que representa o homem, o indivíduo, o sujeito, alienado ou não, pouco importa. O Marcel, de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, não é, evidentemente, o próprio Marcel Proust, mas sim o personagem que se assinala a partir de uma íntima e nem sempre estável relação entre autor, personagem e narrador. Ainda que não seja simples ou fácil separar esses elementos tão radicalmente confundidos no centro da narrativa, uma coisa é certa: a construção da memória na obra proustiana ainda se dá a partir da relação hierárquica que se estabelece entre o eu e o outro, a identidade e a diferença. Num romance como *Vício*, de Paulo José Miranda, situado no domínio das narrativas descentralizadoras da pós-modernidade, é justamente essa relação, bastante moderna sem dúvida, que será implodida.

O romance proustiano ainda deixa entrever os primeiros esforços modernos no sentido de rever a memória, sua constituição e seu modo de organização à luz das teorias freudianas acerca do inconsciente. Em Proust, o que aparece sob o signo do emaranhamento, da

confusão, da *mise-en-scène* narrativa, é a relação entre a voz que narra, descreve e reconstitui as experiências passadas – a voz do narrador Marcel – e a voz autoral, singular, pessoal, sempre mais difícil de ser definida e prefixada porque oscila entre o trabalho de ocultamento e revelação da própria subjetividade que o jogo ficcional instaura. Mas, na modernidade, a memória ainda é a fonte de irrupção da experiência humana, de sua relação com o passado, de sua ação sobre o presente e de sua esperança de futuro; e ela ainda pode ser perfeitamente representada pelos movimentos e oscilações da escritura, já que ao autor caberia, unicamente, manter sob controle a seleção, o recorte, os fragmentos e cenários memorialísticos que constituem a nossa existência, reconhecendo, de acordo com Bachelard, em *A Poética do Devaneio*⁶⁴, que

o passado não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece, o passado aparece na dupla potência do espírito que se lembra e da alma que se alimenta de sua fidelidade. (1988, p. 99)

É justamente essa fidelidade à memória que as narrativas pós-modernas irão, sistematicamente, trair. Não é casual que boa parte dos romances contemporâneos tragam consigo personagens historicamente assinaladas e sempre às voltas com seu passado, suas lembranças e recordações, numa luta renhida para evidenciar a essência ficcional da memória, seu estofo imaginário, seu caráter ilusionado. É o caso do diário fraudado, inquietante, desesperançado, através do qual Paulo José Miranda restitui a palavra ao seu Antero de Quental. Assim, no rastro de um certo pensamento pós-moderno, *Vício* acaba por desmontar a idéia segundo a qual é de fato possível ao homem conhecer-se a si mesmo e ao outro apenas pela posse memorialística do passado, afinal, o lema parece ser aquele que traz em seu pórtico a triste constatação de que “um homem que se tenta conhecer a si próprio é ingênuo, mas um

⁶⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

homem preso em pensamentos a tentar conhecer-se é digno de piedade. Digno de piedade porque se trata de um doente, de um doente aflitivo” (MIRANDA, 2001, p. 68).

Norberto Bobbio, o sociólogo italiano, afirma, em *Tempo da Memória*⁶⁵, que

na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante os muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos” e que, ao recordarmos, “encontramos os anos que se perderam no tempo, as brincadeiras de rapaz, os vultos, as vozes, os gestos dos companheiros de escola, os lugares, sobretudo aqueles da infância, os mais distantes no tempo e, no entanto, os mais nítidos na memória. (1997, p. 31)

Mas a atitude pós-moderna acerca do ideal de construção e representação simbólica das relações estabelecidas entre o eu e o outro, a identidade e a diferença, bem como da afirmação do caráter e da subjetividade, passa, necessariamente, pelos caminhos da transpessoalidade e acaba por minar todo e qualquer sentido que se possa atribuir ao sujeito como entidade empírica definível, certa, determinada. Paulo José Miranda leva às últimas conseqüências o jogos ficcional da memória, concebendo um sujeito perturbado e radicalmente fraturado, ex-cêntrico, porque fora de seu tempo, de seu lugar, de sua própria personalidade. E a esse sujeito só resta a atitude extremada que encontramos assinalada no dia *14 de Julho de 1891*: “Tenho de acabar comigo” (2001, p. 69). O vício ao qual o romance constantemente se refere pode ser entendido como essa crença absoluta em si, no que se é, no que se faz, que move os homens em direção ao conhecimento, sempre insuficiente, sempre vário, sempre instável de si mesmo. Acabar consigo é, antes do suicídio simplesmente, a metáfora essencial de nossa condição primeira: somos, a um só tempo, nossa própria memória e a memória daqueles sob os quais nos perdemos e nos encontramos, nos concebemos e nos arruinamos. Somos, sobretudo, a dúvida fundamental em relação a nossa identidade singular, partes de um discurso, de uma escritura, de um jogo de palavras que se dá pela linguagem e que nunca conseguirá, de fato, nos definir.

⁶⁵ BOBBIO, Norberto. *O Tempo da Memória*: De senectude e outros escritos autobiográficos. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

Esse jogo da memória, da escritura, da representação marca-se sempre como a inconclusão da obra, como a indecidibilidade radical de estabelecer um sentido definido, objetivo, a partir de sua própria realização enquanto criação estética marcada pelos movimentos e simulações da narrativa. Como já vimos, a despeito das críticas que se faz ao discurso pós-moderno como uma instância necessariamente a-histórica ou politicamente alienada ou o resultado da cooptação do artista pela sociedade de consumo, de massas, do espetáculo fácil, como querem alguns críticos do fenômeno pós-moderno, ele se insere justamente nos limites auto-críticos de uma obra que, ao se pensar, ao refletir sobre si mesma, acaba se voltando criticamente sobre a própria realidade e seus discursos representacionais. Assim, para finalizar e estender um pouco essas questões, para situar essa relação entre realidade empírica e *poiésis* auto-reflexiva, entre história, fato, acontecimento, memória e suas articulações ficcionais, basta pensarmos que algumas obras lançam mão desses elementos pós-modernos como uma forma de repensar os caminhos históricos e políticos do homem. Isso acontece em *Vício*, de forma mais sutil, e se dá, abertamente, num romance como *W ou a memória da infância*, de Georges Perec.

Perec nasceu em Paris, em 1936, poucos anos antes da deflagração da Segunda Guerra Mundial. Filho de pais judeus de origem polonesa, o escritor francês fica órfão muito cedo, já que o pai morre no front, em 1940, e sua mãe em 1943, num campo de concentração nazista. Dessa forma, Perec situa-se nos limites da assim chamada segunda geração de sobreviventes, ou seja, aquela que não vivenciou diretamente os horrores dos campos de extermínio, mas que também viveu a experiência das perdas e dos traumas que eles impuseram àqueles, como despojos de guerra, sobreviveram ao horror. A literatura de Perec está profundamente marcada por sua adesão ao grupo OULIPO – *Ouvroir de Littérature Potentiel* (Escritório de Literatura Potencial) –, formado por escritores e matemáticos que propunham a renovação, a transformação e a libertação da literatura por meio de um expediente que, num primeiro

momento, soa como um grande paradoxo: constranger a escritura a partir de um conjunto arbitrário de regras, princípios, normas ou imposições que limitem, de algum modo, o livre exercício estético. Entre os principais representantes do OULIPO encontram-se nomes como os de Raymond Queneau, Ítalo Calvino e o próprio Perec.

Aos membros do grupo OULIPO, o que interessava era a capacidade de vencer os obstáculos, as barreiras e as limitações previamente impostas ao exercício escritural, ou seja, eles concebiam previamente as imposições criativas que deveriam cercear a criação literária, concebendo um discurso que deveria ser o resultado rigoroso, equilibrado e bem constituído de uma imposição formal muitas vezes castradora. Foi assim que surgiram, por exemplo, os abecedários, textos lógicos em que cada palavra é iniciada por uma letra diferente, mas seqüencial, do alfabeto; os lipogramas, obras em que uma letra do alfabeto é suprimida ao longo de todas as palavras – como podemos perceber no romance *La Disparition*, de Perec, em que a letra “e”, vogal mais freqüente no vocabulário francês, está ausente; ou os jogos matemáticos, como o S+7, em que s substantivos do texto devem ser substituídos, numa espécie de permuta matemática, pelo sétimo que aparece logo depois dele no dicionário. Todos esses jogos formais acabam por constranger a criação, impondo fronteiras pré-estabelecidas ao texto e limitando a liberdade criadora do escritor, que deve ser capaz de lidar com os impasses que esse tipo de escritura traz consigo.

Autor de uma longa obra em que se destacam romances como *As Coisas*, *A Vida - Modo de Usar* e *W ou a memória da infância*, Perec pode ser entendido como um mestre contemporâneo do jogo escritural que a literatura pós-moderna pôs em cena de forma emblemática a partir do início dos anos 70. O mais interessante na obra de Perec, no entanto, não são os jogos formais, os estrangimentos, as limitações criativas, os labirintos estruturais que o autor se impõe, mas sua profunda capacidade de aliar à invenção e às limitações do discurso literário – metaficcional na maior parte do tempo, bem ao gosto da pós-modernidade

– uma reflexão profunda sobre a condição humana em situações extremadas ou de profundo desamparo. É o caso de *W ou a memória da infância*, em que o jogo escritural, em que a idéia de uma narrativa dentro da narrativa, que ainda se desdobra em uma outra narrativa paralela, feita das notas de fim de página de determinados capítulos, alia-se a um conteúdo mais desalentador, mais espantoso e mais terrificante: as memórias de um menino judeu que, após perder os pais na guerra, e se sentido absolutamente sozinho, concebe, como recurso extremo de embotamento da memória, a história de W, um país imaginário que seria a Terra do Esporte.

Em *W ou a memória da infância*, podemos encontrar os principais caracteres da pós-modernidade postos em circulação no interior da narrativa. Tem-se, no romance de Perec, ao menos duas histórias que seguem em paralelo: uma fábula, de índole Kafkiana, em que nos vemos mergulhados em W, um país imaginário no qual predomina um ideal olímpico, uma espécie de assepsia ideológica que se constrói sobre a fantasia incomoda e assustadora de um mundo absolutamente administrado, controlado; outra de caráter memorialístico, em que o narrador busca resgatar suas lembranças relacionada a alguns fatos marcadamente traumáticos de sua vida – como as recordações da guerra, dos campos de concentração e da perda dos pais judeus, como “despojos” de uma ideologia bárbara e cruel, empenhada na afirmação da violência, do horror, do arruinamento do corpo, da cultura, do pensamento judaico pelo extermínio, em suma. Perec, desse modo, concebe sua narrativa como um jogo de armar em que a memória assume dupla importância: por um lado, só ela permitiria a restituição, no espaço da lembrança, de um evento traumático que lhe marcou a infância e que, agora, precisa ser reelaborado; mas essa reelaboração do trauma se dá, por outro lado, pelo resgate que o autor empreende de uma narrativa infantil – a história de W – que ficara perdida durante anos e que assoma à memória como a única forma encontrada pela criança de re-significar um

evento que não pode jamais ser esquecido e que está condenado a nunca ser total e plenamente compreendido.

W trabalha, então, com um duplo trauma: a orfandade, que representa tanto a perda da imagem referencial paterna quanto a ausência da figura simbólica materna; e a catástrofe de se saber portador de uma história construída a partir de uma perda brutal, injustificável, dolorosa e que nada tem de casual ou fatalista, no sentido de um destino trágico e incompreensível que se abate sobre os indivíduos, como nas tragédias gregas, por exemplo, mas sim uma perda cuja motivação central tem suas raízes na ideologia de um regime político totalitário, que intervém sobre os destinos dos indivíduos, das minorias, daqueles que seriam, supostamente, os párias de uma sociedade nova, em construção, que fez da força, do controle e do extermínio programados uma forma de se auto-afirmar pela negação e pelo aniquilamento do Outro.

W ou a memória da infância não trata de outro assunto que não o trauma advindo da experiência da catástrofe. A diferença é que, com Perec, o relato memorialístico se desdobra numa narrativa infantil – mas igualmente memorialística – de caráter fabular, mas uma “fábula” que também toca os limites do horror e do absurdo kafkiano, deixando-nos numa situação profundamente desconfortável porque somos obrigados a nos questionar a respeito da verdade possível de ambos os relatos, isso no momento exato em que nos damos conta de que o jogo narrativo criado por Perec apaga, lentamente, as fronteiras e os limites entre verdade e ficção, realidade e imaginação, memória e fantasia, evento e invenção. Tais fronteiras e limites criam um ponto cego que, é forçoso reconhecer não pode ser de todo iluminado: a literatura, sob muitos aspectos, cumpre a sua tarefa de potencializar e expor o que há de mais daninho ou encantador na natureza humana, mas cabe à crítica a, muitas vezes inglória, tarefa de repensar a vacilante relação entre homem, mundo, acontecimento e representação. E isso

pode ser ainda mais difícil quando a memória é a fonte do discurso e o trauma passa a ser o acontecimento carente de representação.

O que Perec coloca em questão no jogo memorialístico-ficcional de *W* é justamente a possibilidade da linguagem de dar conta de um evento que, por sua natureza traumática, parece estar sempre aquém ou além dos limites da representação, exigindo que o discurso se dobre ou desdobre em múltiplas instâncias narrativas que, por sua vez, chegam a ameaçar a lógica profunda do sentido (como explicação ao evento) buscado, tornando a significação uma força instável que se nega a explicar ou dar ao entendimento a dimensão mais dolorosa, bárbara ou cruel do evento traumático. Como representar a barbárie quando esta, de tão absurda, atinge as raias do mais incerto pesadelo? E o que podemos entrever no comentário de Márcio Seligmann-Silva em seu ensaio *A História como Trauma*, em *Catástrofe e Representação*:

O testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha *ocular*. Testemunha-se sempre um *evento*. A palavra alemã para evento é justamente *Ereignis* (que vem de *ir-ougen*, sendo que *ouga* quer dizer olho) que, etimologicamente, significa “pôr diante dos olhos, mostrar”. O testemunho de um *agora* conecta-se, para Lyotard, ao registro do sublime porque gera um prazer eminentemente negativo: como vimos, o sublime produz uma suspensão, um desativamento da consciência. Além disso, já na tipologia desse conceito estabelecida por Edmund Burke (em *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), o sublime é tratado como pertencente ao campo do medo: medo da perda total do eu, da morte, do inconcebível. O testemunho do evento “sublime”, que tanto Lyotard quanto Friedlander propõem, implica uma tarefa ao mesmo tempo necessária e impossível. Portanto, a questão volta a ser posta: Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda a nossa capacidade de pensar? (2000, p. 82-83)

No caso de *W*, a dimensão testemunhal da narrativa esbarra sempre nas interrogações que a escritura se faz (e nos faz também, porque essa interrogação é sempre de mão-dupla, parte sempre do escritor para o texto e deste para nós, reféns das armadilhas da escritura) acerca das possibilidades de representar aquilo que se nega a ganhar voz porque entrevê, nas palavras, nas frases, no discurso, uma espécie de impotência primordial, que se dá *a priori*, antes mesmo de se engendrar a narrativa, e que tendo ao silêncio, porque dizer a dor esbarra,

sempre, no caráter insofismável da dor. O que Perec faz, então, é pensar os limites da linguagem e a extensão da representação criando um conjunto de narrativas desdobráveis, todas em primeira pessoa, que colocam, desde o título, a problemática da indecidibilidade radical dos sentidos, que é uma das características da literatura pós-moderna. Desse modo, Perec força-nos a questionar qual dos relatos é mais fiel ao testemunho, à memória, às lembranças do menino judeu que concebe uma narrativa fabular como forma de reconstruir o passado e, talvez, iluminar o presente, buscando compreender de que forma a escritura pode refletir a memória em seu movimento descontínuo, fragmentário, incerto e traumático.

Em *W*, a memória e o esquecimento confundem-se e a escritura fragmenta-se diante da impossibilidade de representar o passado em toda a sua extensão, por isso, o narrador afirma não saber o momento em que os fios que o ligam à infância se partiram. (1995, p. 20) Escrever, então, passa a ser a tentativa de iluminar um passado, um episódio da infância – quando o pai morre em combate e a mãe em um campo de concentração – que se afirma diante da memória como um ponto cego, resultado do trauma e do horror diante de uma história que começa a partir de um episódio extremo: a barbárie e a violência, os dois únicos legados da guerra. Ainda que a experiência do passado se revele traumática o narrador reconhece que:

... a infância não é nostalgia, nem terror, nem paraíso perdido, nem Tosão de Ouro, mas talvez horizonte, ponto de partida, coordenadas a partir das quais os eixos de minha vida poderão encontrar seu sentido. Mesmo contando apenas, para escorar minhas lembranças improváveis, com o apoio de fotos amareladas, de testemunhos raros e documentos insignificantes, não tenho outra escolha senão evocar o que por muito tempo insisti em chamar o irrevogável: o que foi, o que se deteve, o que ficou enclausurado: o que foi, sem dúvida, para hoje não ser mais, mas o que foi, também, para que eu seja ainda. (PEREC, 1995, p. 20)

O problema instaurado pela narrativa de Perec está diretamente relacionado ao paradoxo pós-moderno de que não há literatura fora da representação ao mesmo tempo em que esta se revela a partir de uma de suas limitações, fraturas e dissimulações. Assim, se a

memória é impossível, a representação só pode se dar como constructo que, ao se revelar, desvela as manipulações do discurso:

Minhas duas primeiras lembranças não são de todo inverossímeis, mesmo se é evidente que as numerosas variantes e pseudoprecisões que introduzi mais tarde nos relatos – falados ou escritos – que fiz delas as alteraram profundamente, quando não as desnaturaram por completo. (1995, p. 21)

Não há certezas definidas quanto às lembranças o que faz com que o narrador a todo instante estabeleça como princípio narrativo as imprecisões e desarticulações do próprio relato:

A primeira lembrança teria por cenário o fundo da loja de minha avó. Tenho três anos. Estou sentado no centro da peça, no meio de jornais iídiches espalhados. O círculo da família me rodeia completamente: essa sensação de cerco não se acompanha para mim de nenhum sentimento de esmagamento ou ameaça; ao contrário, é proteção calorosa, amor: toda a família, a totalidade, a integralidade da família está ali, reunida em torno da criança que acaba de nascer (mas eu não disse há pouco que tinha três anos?), como uma muralha intransponível.

Todos se extasiavam diante do fato de eu ter desenhado uma letra hebraica, identificando-a: o signo teria a forma de um quadrado aberto em ângulo inferior esquerdo, (...) e seu nome teria sido *gammeth*, ou *gammel*. A cena inteira, por seu tema, sua doçura, sua luz, assemelha-se para mim a um quadro, talvez de Rembrandt ou talvez inventado, que se chamaria *Jesus diante dos doutores*. (1995, p. 21-22)

A família diante da criança, aos três anos de idade e a sensação de proteção confundem a memória a ponto do narrador se descrever como um recém-nascido. O equívoco só se resolve quando percebemos que, na verdade, ele aprendera a escrever sua primeira letra em hebraico, demonstrando simbolicamente o que nós podemos entender como uma dupla gênese: a do escritor e a da escritura. No entanto, o trecho transcrito nos remete a uma nota de rodapé explicativa acerca da suposta letra traçada pela criança:

1. É esse acréscimo de precisão que basta para estragar a lembrança ou, em todo caso, sobrecarrega-a com uma letra que ela não tinha. Com efeito, existe uma letra chamada *Gimmel* que gosto de acreditar que poderia ser a inicial de meu nome; ela não se assemelha em absoluto ao signo que tracei e que poderia, a rigor, passar por um *men*, ou M. Esther, minha tia, contou-me recentemente que em 1939 – eu então tinha três anos – minha tia Fanny, irmã mais moça de minha mãe, às vezes me levava de Belleville até sua casa. Na

época Esther morava na rua des Eaux, pertinho da avenida de Versailles. Íamos brincar à beira do Sena, junto dos grandes montes de areia; uma de minhas brincadeiras consistia em decifrar, com Fanny, letras em jornais, não ídiches, mas franceses. (1995, p. 22-23)

O uso das notas é um recurso freqüentemente usado ao longo do romance e é o melhor indício de que a fragmentação discursiva acena para a indecibilidade do sentido: uma representação totalizante do passado, num discurso de ordem realista, solicitaria que as descrições se sucedessem de forma a criar uma rede lógica, ordenada e precisa de sentidos, relacionando diretamente os fatos e acontecimentos às experiências das personagens; na narrativa de Perec, entretanto, a fragmentação produzida pelas notas tem como principal função a representação estável, já que denunciam não apenas os limites da memória, mas também as simulações da escritura. Os vacilos e imprecisões da memória dão o tom dessa voz cuja a fala se esgarça até o limite de romper com a verossimilhança desarticulando o próprio ato ficcional:

A segunda lembrança é mais breve; assemelha-se antes a um sonho; parece ainda mais evidentemente fabulada que a primeira; existem muitas variantes dela que, ao se sobreporem, tendem a torná-la cada vez mais ilusória. Seu enunciado mais simples seria: meu pai retorna de seu trabalho; ele me dá uma chave. Numa variante, a chave é de ouro; noutra, não é uma chave de ouro, mas uma moeda de ouro; numa terceira ainda, estou sentado no penico quando meu pai volta de seu trabalho; numa outra, enfim, meu pai me dá uma moeda, eu engulo a moeda, há um pânico geral, no dia seguinte a encontram em minhas fezes. (1995, p. 22)

Como já vimos, há em *W* duas narrativas que correm paralelamente: a primeira de caráter fabular conta a história de Gaspard Winckler, soldado desertor que, fugindo da guerra, é ajudado por uma organização pacifista que lhe fornece seu nome e seus documentos. Órfão, criado por vizinhos num pequeno vilarejo, saiu de casa aos dezesseis anos e acabou se alistando. Assim, o garoto órfão, sem lar, transforma-se no soldado desertor Gaspard Winckler, sendo que ambos carecem de identidade. Gaspard recebeu seu nome e documentos, numa situação de emergência, de um jovem garoto, filho de uma grande cantora, muito doente, raquítico e surdo-mudo. Esse garoto desaparece em um naufrágio no qual sua mãe

morre, cabendo ao soldado desertor localizá-lo. É assim que ele chegará em W., um país controlado, totalmente administrado, eficiente, conhecido como a Terra do Esporte.

Na segunda narrativa temos o suposto relato autobiográfico que procura dar conta da infância do autor durante a guerra e de sua relação com as lembranças do passado, sobretudo dos pais, extintos com a guerra. Em ambas as histórias predomina a idéia da necessidade de relatar a experiência do homem diante do horror e da barbárie, sendo que ambas acabam colocando em evidência a impossibilidade de representar o horror em todas as suas implicações. Por isso, a narrativa de Perec se dá como um processo hipermnemônico em que os narradores tentam fixar um conjunto de lembranças que se sobrepõem umas às outras numa tentativa vertiginosa de compreender a experiência traumática da perda: dos pais, da identidade, da infância que paradoxalmente não pode ser reconstruída, dada as imprecisões e dissoluções da própria memória.

A narrativa de Gaspard Winckler apresenta-se como uma alegoria do indivíduo sob o julgo de um estado totalitário e arbitrário. O relato supostamente autobiográfico de Perec, ao contrário, tenta resgatar as lembranças de uma infância que, por não ter deixado traços, só pode ser entrevista nos limites da criação. Em ambos os casos, trata-se de conceber relatos fragmentários que se dão como um jogo de armar. As notas, como já dissemos, proliferam-se ao longo dos capítulos numa disseminação incessante, criando uma espécie de abertura ao infinito, característica da escritura fragmentária e que se impõe como um obstáculo, um travo à leitura. No oitavo capítulo da primeira parte – Sobre mais uma das recordações da infância – o narrador afirma:

O projeto de escrever minha história formou-se quase ao mesmo tempo que meu projeto de escrever. Os dois textos que seguem datam de mais de quinze anos. Copio-os sem nenhuma alteração, indicando em notas as retificações e os comentários que hoje julgo dever acrescentar. (1995, p. 37-38)

Neste fragmento temos exatamente vinte e seis notas que supostamente corrigem as imprecisões dos relatos escritos há mais de quinze anos. Supostamente porque as notas acrescentam à narrativa um conjunto de informações que, por estarem condicionadas à memória do narrador, tendem à imprecisão, mantendo o discurso sob a tensão constante entre o certo e o incerto, o fato e a simulação, a verdade e o lapso, o equívoco, o engodo. Assim, por exemplo, temos:

Em meu pai, gosto muito de sua despreocupação. Vejo um homem que assobia baixinho. Ele tinha um nome simpático: André. Mas fiquei muito decepcionado no dia em que soube que na verdade – digamos, nos registros oficiais – ele se chamava Icek Judko, o que para mim não significava grande coisa. (1995, p. 39)

8. Icek é evidentemente Isaac, e Judko sem dúvida um diminutivo de Jehudi. De fato é possível que pudessem chamar meu pai André, assim como, de forma quase igualmente arbitrária, chamavam seu irmão mais velho (o que foi fazer fortuna na Palestina) Léon, quando seu nome no registro civil era Eliezer. Na verdade, todo mundo chamava meu pai Isie (ou Izy). Sou o único a ter acreditado, durante muitíssimos anos, que se chamava André. Tive um dia de conversa com minha tia sobre o assunto. Ela acha que talvez fosse um apelido que ele tivesse usado em suas relações de trabalho ou de café. De minha parte, tendo a pensar que entre 1940 e 1945, quando a mais elementar prudência exigia que chamassem alguém Bienfait ou Beauchamp em vez de Bienenfeld, Chevron em vez de Chevranski, ou Normand em vez de Nordmann, poderiam ter-me dito que meu pai se chamava André, minha mãe Cecília, e que éramos bretões.

O nome de minha família é Peretz. Ele se encontra na Bíblia. Em hebraico quer dizer “buraco”, em russo “pimenta” em húngaro (em Budapeste, mais precisamente) é assim que se designa o que chamamos *Bretzel* (*Bretzel*, aliás, não é senão um diminutivo – Beretzele – de Beretz, e Beretz, assim como Baruk ou Barek, é forjado a partir da mesma raiz que Peretz - em árabe, quando não em hebraico, B e P são uma única e mesma letra).

Os Peretz de bom grado fazem remontar sua origem a judeus espanhóis expulsos pela Inquisição (os Perez seriam marranos) e dos quais se pode traçar a migração na Provença (Peiresc), depois dos Estados do papa, e finalmente na Europa central, principalmente na Polônia, mas também na Romênia e na Bulgária. Uma das figuras centrais da família é o escritor ídiche polonês Isak Leibuch Peretz, a quem todo Peretz que se preze trata de ligar-se por intermédio de pesquisas genealógicas às vezes acrobáticas. Quanto a mim, seria sobrinho-bisneto de Isak Leibuch Peretz. Ele teria sido o tio de meu avô.

Meu avô chamava-se David Peretz e viva em Lubartow. Teve três filhos: a mais velha chama-se Esther Chaja Perc; o do meio, Eliezer Peretz, e o mais moço, Icek Judko Perc. No intervalo que separa os três nascimentos, ou seja, entre 1896 e 1909, Lubartow teria sido sucessivamente russa, depois polonesa, depois russa de novo. Segundo me explicaram, um funcionário de cartório que ouve em russo e escreve em polonês ouvirá Peretz e escreverá Perc. Não é impossível que fosse o contrário: segundo minha tia, os russos é que teriam escrito “tz” e os poloneses “c”. essa explicação aponta, mais do que esgota, toda a elaboração fantasmática ligada à dissimulação patronímica de minha origem judaica que fiz em torno de meu nome e que marca, além disso, a minúscula diferença existente entre a ortografia do nome e sua

pronúncia: deveria ser Pérec ou Perrec (e é sempre assim, um acento agudo ou dois *RR*, que o escrevem espontaneamente); é Perek, sem no entanto se pronunciar Peurec. (1995, p. 46 – 48)

A genealogia no nome de família é tão fantástica, confusa e desarticulada quanto à própria fragmentariedade do relato. Trata-se de afirmar o nome para rejeitá-lo, de dissimular o nome e, com isso, a origem judaica, para não ser vitimado pelo contexto-histórico que se desenhava, mas, sobretudo, trata-se de dizer o medo – “Peurec” é um trocadilho com a palavra “peur” (medo) – que esta origem comporta e arrasta consigo. Desse modo, as reminiscências do passado desagregam-se sob o domínio do medo e do horror que nunca se diz de forma transparente, que não se deixa reduzir às fronteiras e aos limites da representação porque se dão como experiência da catástrofe e esta não permite que a linguagem a toque e percorra em toda a sua profundidade:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata + strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. (NESTROVSKI, SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8)

Daí Perek construir sua narrativa de forma dispersiva, criando um estado de permanente tensão já que se desenvolve como um labirinto de infinitos caminhos, sendo nenhum deles parece conduzir a um destino certo, preciso ou, para dizer o mínimo, confiável:

Catástrofe, trauma e memória traduzem-se uns aos outros nessas histórias que não se deixam capturar pelo pensamento, nem pelo discurso. Para o leitor, ou intérprete, o dilema é não desistir do conhecimento, sem trair a natureza do vivido. Não contar perpetua a tirania do que passou; e sua distorção gradual, à distância do tempo, acaba pondo em xeque as certezas da memória, precárias como são. Mas como sustentar esse tipo de conhecimento, que não pode ser falsificado pela reflexão, nem tornado consciente de todo sem distorções? Como fazer do leitor uma testemunha do evento? E para quem narra: como se tornar, narrando, uma testemunha autêntica do acontecido e uma testemunha autêntica de si? (NESTROVSKI, SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9)

Perec, então, usa os recursos fundamentais da narrativa pós-moderna – a fragmentação discursiva, a disseminação de sentidos, a deriva representacional, a simulação de certezas e a dissimulação de incertezas, a rejeição da referencialidade factual – para criar um romance auto-referencial, que coloca em jogo a possibilidade de se dar como testemunho fiel da barbárie. E como se, ao tentar ajustar-se com sua própria história, o narrador se visse compelido a preencher os vazios, corrigir os equívocos, suplantar os lapsos e dissociações da memória. O problema é que, nesse processo, a escritura se parte e desarticula, chegando aos limites da alteridade: o Perec empírico, que se transforma em Perec-narrador, que se projeta em Gaspard Winckler e sua viagem alegórica por um Estado-Máquina, Olímpico, perfeito, eugênico.

CONCLUSÃO

Aproximar-se criticamente da literatura contemporânea, sobretudo aquela que a teoria literária de matiz norte-americano denominou de pós-moderna, é enveredar por um caminho no mínimo adverso, já que, de um lado, o objeto da crítica não configura, ainda, uma realidade acabada, pronta, fechada, teleológica, para usar uma expressão muito cara a alguns estudiosos do discurso ficcional pós-moderno, que nos permitiria o certo e devido distanciamento histórico que o estudo analítico de um período, movimento ou tendência estética solicita. Por outro lado, no entanto, uma parte substancial das teorias do pós-moderno põe em questão justamente a idéia ou a noção causalista de historiografia que se fundou sobre as bases do pensamento positivista de fins do século XIX e que um filósofo da envergadura de Nietzsche, por exemplo, criticava por transformar a história numa espécie de monumentalidade absoluta, certa, estanque e compartimentada, ignorando o fato de que os discursos historiográficos se organizam a partir das escolhas e manipulações do historiador, que ordena os acontecimentos e acaba por criar a ilusão de que os grandes eventos históricos se sucedem numa cronologia determinada, sem grandes rupturas, cisões ou descontinuidades.

Nesse sentido, é preciso assumir os riscos que um diálogo crítico tão próximo de seu objeto pode suscitar. Afinal, interrogar-se sobre a natureza ficcional do discurso pós-moderno exige um olhar analítico que seja capaz, a um só tempo, de se orientar pelos múltiplos caminhos que a difusão de teorias, comentários, leituras e discussões acerca da pós-modernidade e suas várias faces faz circular, e a própria constituição dos discursos pós-modernos, que se firmam a partir de recursos estilísticos e estéticos que se fundam nas dissimulações e impasses dos jogos de linguagem, nas experimentações formais, que se reapropriam de uma série de elementos tomados de empréstimo das mais diferentes tradições literárias, como a sátira, a digressão e a ironia do romance oitocentista inglês ou a colagem, o pluriperspectivismo, a fragmentação discursiva e a paródia dos primeiros modernistas do

início do século XX, por exemplo, na disseminação de sentidos e no modo como problematiza questões centrais à teoria dos gêneros e da criação literária, como a noção de autoria, de verdade ficcional, de sujeito discursivo, de referencialidade ou de representação estética.

Entre todos os caracteres que compõem, organizam, estruturam e determinam a natureza ficcional do discurso pós-moderno, a idéia de representação é a que se coloca de forma mais contundente e problemática. Sob muitos aspectos, a relação nada amistosa ou natural entre a linguagem e o mundo, entre as palavras e as coisas, entre o pensamento e o objeto, mas, sobretudo, entre aquilo que se quer dizer e o que, de fato, se diz avulta como a dimensão central da literatura pós-moderna. É como se, de repente, o grande projeto literário pós-moderno fosse o de solapar uma determinada idéia de representação que circulou, com força e precedência inegável, entre os melhores representantes da literatura realista de fins do século XIX, por exemplo, que acreditavam seriamente na capacidade da linguagem em tocar a superfície concreta do mundo, da realidade, das coisas, do próprio pensamento, e reduzi-los às fronteiras do discurso, afirmando-os sem equívocos, rearticulando-os de forma objetiva e transparente por meio da palavra e do conceito, crentes de que a narrativa era de fato capaz de presentificar a imagem, a idéia, a referência conceitual de um objeto, um indivíduo ou uma determinada realidade social e histórica exterior à consciência e à própria linguagem:

“Deus”, disse Barth, “não era mau romancista; pena que tenha sido um realista”. John Barth talvez seja hoje o mais vigoroso e influente ficcionista americano. Sua *boutade*, com os verbos no passado, sublinha os expoentes da parte bendita risonhamente negada pelo pós-modernismo em literatura. Antes de mais nada, Deus, ou qualquer outro grande referente tipo História, Natureza, Conhecimento são liquidados como abonadores da ordem ou de um sentido para o universo e a vida; e em seguida é anulado o realismo, a mais cara das convenções literárias, com sua fé de sapateiro numa realidade objetiva que seria singelamente captada na linguagem por um sujeito-narrador atento e forte, em franca afinidade com as coisas. (SANTOS, 1995, p. 59)⁶⁶

⁶⁶ SANTOS, Jair Ferreira dos. “Barth, Pynchon e outras absurdetes”. In: Oliveira, Roberto Cardoso de (et al.). **Pós-Modernidade**, Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1995.

A narrativa pós-moderna pressupõe, então, um jogo com as formas e os princípios estéticos da tradição literária com o objetivo de deslegitimar as convenções que cercam os grandes modelos narrativos do passado e apresentar uma nova percepção não só do fenômeno literário em si mesmo, mas da própria episteme a partir da qual eles, de certa forma, derivam. Sim, porque não podemos pensar nos modelos e pressupostos narrativos realistas sem levar em conta o fato de que eles se articularam, nas obras de alguns dos mais significativos escritores do final do século XIX, como Flaubert, Zola ou Eça de Queirós, por exemplo, em função de uma epistemologia que se formara calcada, sobretudo, nos ideais cientificistas que a lógica materialista-positivista do período fizera circular. Assim, a literatura de fins do século XIX partilhou declaradamente dos saberes científicos que serviam, sob muitos aspectos, como paradigma de conhecimento e racionalidade do período. Desse modo, a narrativa realista se fundamentava, de um lado, naquele ideal teleológico, causalista, francamente tomado à ciência e à filosofia da época, e, de outro, na crença de que era possível conceber uma obra totalizante, em que a realidade, o espaço social, o homem, seu comportamento, sua psicologia, suas relações interpessoais, bem como as determinações entre sujeito e sociedade, fossem reduzidos aos limites do discurso.

De certa forma, não parece um contra-senso afirmar que a epistemologia cientificista de fins do século XIX foi o grande mito ordenador do romance realista assim como o entendemos hoje – e esse mito está diretamente ligado à certeza de que esse mesmo discurso teleológico e causalista, monumental e totalizante, era capaz de criar um sentido final igualmente grandioso, racionalizado, pleno, em que a suposta verdade do mundo transpareceria perfeitamente adequada à verdade da obra, que a narrativa engendraria por meio de sua adesão incondicional à crença no valor referencial da linguagem. Nesse sentido, a crença realista na representação emanava da idéia de que a lógica causal dos acontecimentos, bem como seu rigoroso encadeamento no interior do discurso, era a única forma de refletir

uma realidade em que os eventos – sociais, históricos, políticos, comportamentais e etc. – se davam de forma igualmente lógica e causal. As grandes narrativas dos principais modernismos, europeus e americanos, que afloraram nas décadas iniciais do século XX, foram as primeiras a ensaiar um rompimento drástico e violento com a ideologia estética realista.

Romances como *Ulisses*, de James Joyce, o *Homem sem Qualidades*, de Robert Musil, *O Som e a Fúria*, de Willian Faulkner, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, ou mesmo *Nadja*, de André Breton, sobre o qual nos debruçamos com atenção, encontram seu grande mérito no fato de terem abalado os modelos narrativos dos séculos que os precederam, propondo uma percepção do mundo, da realidade e da própria linguagem a partir dos signos da modernização técnica, da racionalidade instrumental, da fragmentação discursiva, da representação estilhaçada do sujeito e do espaço sócio-político em que este circulava, rompendo com as noções enraizadas de causalismo, totalidade, referencial ou unidade do mundo e do indivíduo, que tomaram conta do pensamento até fins do século XIX. Já não se trata, então, de representar o mundo, as coisas ou o homem em sua totalidade ilusionada ou ilusória, mas de apresentá-los por meio de uma forma narrativa que seja tão instável quanto à realidade em que ela está inserida e que motiva sua resistência. A problemática central do modernismo está ligada ao fato de que, ao romper com a ideologia representacional do realismo, ele trocou a utopia discursiva de uma totalidade causal, de uma sociedade ordenada e de uma realidade referencial absoluta, na qual o ser se encontra e a partir da qual se afirma, pela utopia do ser feito linguagem, da vida feita arte, da experiência humana tornada experiência estética, como sonharam os surrealistas, por exemplo.

De acordo com essa nova utopia, os modernismos, de forma geral, fizeram dos movimentos de vanguarda sua pedra fundamental, seu lugar-tenente, reconhecendo que estas “tiveram um papel decisivo na destruição de uma ditadura da representação realista, segundo

os cânones autoritários das “belas artes”” (SEVCENKO, 1995, p. 52)⁶⁷. Isso quer dizer que o projeto estético modernista foi arquitetado, no espaço da própria manifestação artística, a partir de uma posição de denúncia das artificialidades, insuficiências e limitações dos modelos narrativos realistas, que eles julgavam incapazes de refletir e representar um novo mundo, uma nova realidade, sempre em profunda transformação, em constante ebulição, pronta a explodir numa nova carga de originalidade, estranheza, novidade, em que os valores humanos, as conquistas sociais e políticas, as revoluções culturais e estéticas se firmavam sob o signo da auto-superação. Contra o primado da representação realista e a sua adesão a um discurso teleológico, totalizante e causalista, engendrada a partir dos modelos narrativos tomados de empréstimo aos discursos da filosofia e das ciências naturais, os modernistas encontram nas vanguardas um “caminho para o questionamento da suposta autonomia da arte, expuseram e tematizaram os artifícios da composição e exigiram a liberdade radical da imaginação criadora” (SEVCENKO, 1995, p. 52), sendo que tal liberdade instaura o ideal de que é possível criar um novo homem – mais justo, mais coerente, mais livre, enfim, mais de acordo com os valores da modernidade – a partir de uma arte nova, modelada sobre o conceito de transitoriedade que assinala as experiências modernas.

O problema, então, é considerar que as revoluções, os ataques e as convulsões transformadoras anunciadas pelas vanguardas fiavam-se, sobretudo, na tese (instaurada pelo Iluminismo francês) de um projeto de modernidade calcada na racionalidade, no domínio

⁶⁷ SEVCENKO, Nicolau. “O Enigma Pós-Moderno”. In: Oliveira, Roberto Cardoso de (et al.). **Pós-Modernidade**, Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1995. O artigo de Sevcenko desenvolve, com a fineza e a argúcia críticas que lhes são características, uma análise concisa, e não por isso superficial, das relações entre a modernidade, os movimentos de vanguarda e o fenômeno pós-moderno. Partindo das *Teses Sobre a Filosofia da História*, de Walter Benjamin, e de uma exegese rigorosa do texto benjaminiano e do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, que serve como fio condutor da leitura da história feita por Benjamin, Sevcenko irá discutir o papel da história não como fonte ordenadora e precisa dos grandes eventos humanos, sociais, políticos e estéticos, mas eminentemente como o espaço de uma catástrofe sempre e eternamente anunciada, que, o mais desesperador e aflitivo, acaba mesmo por se realizar. Essa linha de raciocínio proposta por Benjamin e demonstrada por Sevcenko está perfeitamente integrada às desilusões do primeiro em relação à crença na racionalidade que o projeto vanguardista levou a efeito, que ele vira como a grande salvaguarda da modernidade em relação à barbárie, sobretudo em seu ensaio *O Surrealismo como o último instantâneo da inteligência européia*. Nesse sentido, Sevcenko percebe o fenômeno pós-moderno, e sua reação às vanguardas, como uma forma de questionar as ilusões da racionalidade técnica, instrumental, planejada que, em última análise, conduziu a humanidade aos impasses, às catástrofes às grandes tragédias de que o século XX foi o palco.

técnico, na instrumentalização do saber e do conhecimento como o único caminho possível para a concepção de uma sociedade verdadeiramente livre, justa e civilizada. Nesse sentido, elas teriam apenas substituído, como aponta Sevcenko, “a tirania do “bom gosto” burguês, pela da “utopia compulsória” da razão planejada e do maquinismo” (p. 52), o que fez com que os artistas do modernismo trocassem o mito de uma narrativa calcada na episteme científicista, ordenadora, teleológica, em busca de um sentido final, pleno, fechado, causal, dos realistas, pelo mito do progresso, da evolução, da transformação, da novidade, que se manifesta ao sujeito como uma epifania, como uma grande revelação, como fonte mesma da existência, a partir de um discurso tão fragmentado e estilhaçado quanto a própria realidade vivida e experimentada pelo sujeito moderno, realidade esta que já não pode ser reduzida às fronteiras do discurso e que este se nega a incorporar senão pela perspectiva da cisão, da ruptura e da descontinuidade que se interpõem entre o conhecimento do mundo, de um lado, e da linguagem, de outro, como duas instâncias decisivas do processo de representação, embora fadadas a nunca se tocar.

Em uma outra oportunidade⁶⁸, chamamos esse impasse, esse distanciamento entre conhecimento do mundo e representação do mundo, de condição de Tântalos, numa referência ao rei lídio que, para pôr à prova a onisciência divina, serviu seus próprios filhos aos deuses em um grande banquete. Ao ser descoberto, foi punido com o castigo de, no Hades, sofrer uma eternidade inteira de fome e sede mesmo estando cercado de frutos, que somem com o vento, e imerso até o colo em água, que desaparece sob a terra, sempre que os ameaça tocar:

Essa condição de Tântalos revela, secretamente, essa relação da linguagem com o mundo: relação de proximidade e afastamento, dispersão e transfiguração. [...] A linguagem coloca-nos o mesmo impasse do qual o rei Tântalos não pode escapar: sabemos que o mundo está ali, ao contato das mãos, ao alcance do olhar, passível de ser revertido em sons, palavras, signos e sentidos, mas que sua representação, pela linguagem, não é e nem pode ser esse mesmo mundo, por isso seus contornos

⁶⁸ SCHEEL, Márcio. **O Fragmento Literário como Crítica: a Poiésis em Novalis**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP, campus da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2005.

fluídos nos fogem, como a água e os frutos do rei lídio, no próprio processo de representação. Querer que a linguagem seja o mundo é um ato de perda de atenção, de desastrosa perdição. Intermédio, a linguagem é o meio-caminho entre o pensamento e o mundo; fio de Ariadne que nos liga ao tecido do mundo ao mesmo tempo em que nos enreda - e a essa realidade de seres e coisas - no novelo de sentimentos e sensações de que somos feitos, de que são feitas todas as criaturas, de que se constrói o próprio pensamento. (SCHEEL, 2005, p. 93)

Com os escritores modernistas, a linguagem passa a ser não só a matéria-prima da obra literária, mas principalmente um veículo de contestação da velha ordem representacional aberta pelos discursos de fins do século XIX. Tal contestação busca ressaltar um aspecto da discursividade, notadamente da discursividade narrativa, ficcional, decisivamente ignorado pela maioria dos autores cuja herança literária advém dos modelos realistas de representação: o fato de que a linguagem não é e nem poderia ser neutra, tocando o mundo, as coisas e as idéias de forma objetiva, direta, imparcial, estabelecendo um conjunto sistemático de sentidos que representariam a expressão de uma verdade exterior à própria linguagem. Ao contrário da fé na verdade referencial realista, os modernistas irão propor a compreensão da linguagem como o lugar do jogo significativo, como o espaço da seleção, da escolha, da montagem, do desenho, em suma, da construção de uma verdade discursiva que só é verificável quando nos precipitamos nos interstícios da palavra, nas discontinuidades e disjunções que as formas literárias estabelecem em relação a qualquer ordem referencial estabelecida *a priori*. Não se trata, evidentemente, de romper com a verdade do mundo, das coisas ou da linguagem, mas de entender que o discurso modernista solicita uma lógica de outra natureza que não mais aquela relacional dos modelos realistas. A diferença, então, é que o modernismo põe em xeque o suposto nexos causal entre os acontecimentos que orientariam a experiência narrativa, fazendo da ruptura com a tradição, com o passado, com os modelos teleológicos de representação estética, sua pedra de toque.

A tradição clássica do século XVIII e de boa parte do século XIX, tradição que imperou nos domínios estéticos, científicos, filosóficos e epistemológicos, fundava-se sobre a busca por uma construção discursiva em que predominava uma visão sistêmica, fechada e

totalizante do pensamento. Tanto a filosofia quanto a epistemologia clássica constituíram-se na esteira de uma herança notadamente hegeliana, que exigia uma dialética forte, expositiva, rigorosa, na qual realidade e pensamento formavam uma unidade absoluta na consciência do sujeito, sendo que a idéia ocupava, aí, uma posição determinante:

A idéia é a unidade do conceito e da realidade; o conceito é a alma, e a realidade é o envoltório corporal. O conceito realizado constitui a idéia. É esta a definição abstrata. Mas enganar-se-ia quem imaginasse que o conceito e a realidade unidos na idéia se neutralizam mutuamente como dois corpos químicos que, ao combinarem-se, perdem as qualidades próprias de cada um deles. Não, o conceito é que decide tudo. Na idéia, é ele que representa a unidade e desempenha, por isso, o papel dominante. Ao unir-se-lhe na idéia, o conceito não faz qualquer concessão à realidade porque já é, por si próprio e por força da sua natureza, uma unidade; de si próprio engendra a realidade pela qual e na qual prossegue a o seu desenvolvimento, sem deixar de permanecer idêntico a si próprio, sem nada ceder da sua essência. (HEGEL, 2000, p. 128)⁶⁹

Hegel é um dos principais representantes do Idealismo Absoluto alemão e foi ele quem pôs em circulação a noção metafísica de que são as idéias que, em última instância, fundam a realidade. Para tanto, desenvolveu uma dialética totalizante e teleológica, que privilegiava a criação de um sistema fechado de pensamento, capaz de promover, de forma rigorosa, essa síntese desejada e proposta. Foi justamente por esse ideal de sistema, essa busca por uma forma totalizante e integradora do pensamento e da idéia que fundam a realidade que Hegel se tornou um dos maiores combatentes da aventura poética e filosófica aberta pelos primeiros românticos alemães e sua busca pela conciliação entre poesia e filosofia por meio do fragmento literário, que desarticula ou torna impossível qualquer forma sistemática e teleológica de representação do pensamento. Hegel propõe o inverso dos românticos, faz um caminho contrário ao propor o resgate do classicismo greco-latino como um modelo sistêmico, a monumentalidade greco-latina, a transcendentalidade da arte greco-latina. Hegel rejeita o niilismo romântico, que se afirma como abertura para um processo de negação, rejeição, ruptura e descontinuidade em relação aos modelos e paradigmas formais estabelecidos pelo pensamento clássico.

⁶⁹ HEGEL. *Estética – A Idéia e o Ideal*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

Assim, contrariando Hegel, é preciso lembrar que a floração de um conjunto extremamente importante de estudos acerca da natureza da escritura fragmentária, nas últimas décadas do século XX, mais especificamente dos anos 70 até hoje, não é algo ocasional ou gratuito, mas, ao contrário, parte de um interesse teórico e crítico legítimo: é justamente a partir dos anos 70 que se desenvolveram as análises mais acuradas e atentas a respeito do fenômeno pós-moderno como uma nova forma de pensar o mundo, a realidade, a cultura, o indivíduo, a sociedade e a arte contemporânea em seus múltiplos e mais diversos aspectos. Nesse sentido, o que muitos teóricos da literatura ou filósofos da linguagem constataram é que a fragmentação discursiva parece ser uma condição inerente a esse momento da história do pensamento ocidental em que as certezas se volatilizam e a aporia emerge como parte do processo de compreensão e entendimento de uma realidade que já não pode ser reduzida à estruturas teóricas mais ou menos definidas ou definitivas, inquestionáveis ou absolutamente assertivas, porque a própria experiência humana acabou por se partir sob o peso de uma série de revisionismos filosóficos, estéticos, sociológicos, históricos e ideológicos que passaram a questionar não apenas a legitimidade dos discursos e do pensamento totalizante, teleológico, que caracterizou, por exemplo, a explicação materialista-dialética da sociedade a partir da herança marxista, mas também a grande tradição filosófica, que fez da metafísica a única via de acesso ao ser, e que foi desarticulada, sobretudo, por Gianni Vattimo e Jacques Derrida a partir das leituras que ambos fizeram de Heidegger e Nietzsche.

O que esses estudos trazem de mais decisivo é o fato de que, ao buscarem localizar as origens da experiência fragmentária da escritura contemporânea, fazem dos primeiros românticos alemães o centro irradiador de um tipo de escrita, de um gênero original, de uma forma de reflexão crítica, teórica, estética e filosófica – o fragmento literário –, que se transformará na grande herança romântica à modernidade e que será retomado, de forma ainda mais contundente, pelos autores do pós-modernismo. Tanto Schlegel quanto Novalis, os

alemães que se dedicaram não só a teorizar sobre o processo de criação fragmentária, sobre o fragmento literário, mas também conceber suas obras a partir desse mesmo processo, aparecem nos estudos contemporâneos como a fonte inicial dessa escritura que significará, para a modernidade, o rompimento com os velhos valores clássicos, com a noção de uma arte sistemática, totalizante, herança do racionalismo Iluminista e sua crença no progresso, no cientificismo, na instrumentalização do saber, ou seja, na técnica; e, para a pós-modernidade, uma forma de contestar, desde a estrutura formal do discurso, a capacidade da linguagem em dizer, afirmar, representar um mundo, um sujeito e uma realidade prometética, em constante e irrefreável transformação.

Schlegel e Novalis buscavam uma nova forma de dar vazão às reflexões, pensamentos e teorias acerca do fenômeno estético, literário e filosófico de seu tempo. Eles foram os primeiros artistas e pensadores românticos a intuir a necessidade de encontrar uma forma de expressão verdadeiramente nova, original, que fosse capaz de refletir seus impulsos revolucionários e transformadores, fundamentados na idéia de cisão e ruptura com o passado estético-filosófico a fim de produzir uma arte e um pensamento modernos, coerentes com a nova filosofia e a nova percepção de mundo e de criação que o pensamento de Kant e Fichte havia aberto. Nesse sentido, Schlegel e Novalis passam a reconhecer nas ruínas textuais herdadas da cultura helenística antiga o caminho para conceber uma reflexão crítica e teórica, artística e estética, cuja forma represente aquele ideal fichteano de um pensamento incondicionado, livre, que se resolve a partir da afirmação do Eu-Absolto, da subjetividade como princípio analítico, como fonte de percepção do fenômeno estético e ponto de partida para o julgamento crítico.

É importante frisar que, para os primeiros românticos alemães, o fragmento literário é, sobretudo, uma forma de expressar as novas concepções teóricas e críticas que vinham desenvolvendo de acordo com as leituras que fizeram da obra de Kant, principalmente *A*

Estética Transcendental, primeira parte da *Crítica da Razão Pura*, e da *Doutrina da Ciência*, de Fichte. Na esteira da filosofia fichtiana, que pregava a síntese do conhecimento do mundo, da natureza e do real a partir da individualidade, da subjetividade, do Eu-Absoluto, Schlegel e Novalis vão desenvolver um ideal de literatura que afirma a individualidade extremada da obra literária, sua rigorosa unicidade, seu caráter sempre novo e original, afirmando que a obra concebe sua própria natureza, como um reflexo fragmentado e parcial do mundo, e não, como queriam os clássicos, é a representação totalizante da natureza. Desse modo, como constatamos em nossa dissertação de mestrado:

É assim que os primeiros românticos vão conceber seu ideal de teoria da literatura: a partir de pressupostos filosóficos que afirmam a individualidade, o pensar-se a si mesmo fichteano que conduz à compreensão da obra de arte como uma realidade que não pode ser tomada segundo modelos ou padrões determinados *a priori*, porque a própria obra é uma realidade individual, única, unitária, que se desliga da totalidade do mundo e que procura, a partir de sua própria singularidade, alcançar uma totalidade em devir, que ainda não existe, que só pode se configurar, historicamente, em progresso, numa evolução incessante. Schlegel, por exemplo, irá desenvolver a teoria de que a poesia romântica é uma “poesia progressiva universal” pensando nas questões propostas por Fichte, transformando o pensar-se a si mesmo numa reflexão filosófica incessante, reflexão que deve criar suas próprias formas, condizentes com a proposta de infinitude que o gesto reflexionante demanda. O fragmento literário, então, é uma dessas formas de expressão, um gênero criado de acordo com a afirmação de uma nova crítica, de uma nova teoria, de uma nova forma de perceber a obra de arte. (SCHEEL, 2005, p. 21)

Outro fator importante em relação à influência dos românticos alemães sobre a modernidade e a pós-modernidade está relacionado ao fato de que eles foram os primeiros a conceber, de forma consistente, a idéia de que o discurso artístico deve ser capaz de pôr em jogo suas próprias teorias e fazer sua autocrítica mais contundente. Sendo assim, eles produziram o embrião das metanarrativas ou dos metadiscursos pós-modernos, que se fundamentam justamente no ideal de levar a literatura e a linguagem literária ao limite, tensionando o discurso a ponto de romper com noções como as de representação, verossimilhança, objetividade ou neutralidade, que caracterizam as grandes narrativas surgidas no enalço do velho realismo, cuja ideologia dominante consistia na crença de que é mesmo possível reduzir, de forma objetiva, lógica e relaciona, o mundo, a realidade, o espaço

social e o próprio indivíduo, às fronteiras da narrativa. O discurso pós-moderno, ao revelar sua condição de construto, de experiência estética e retórica, permite ao interlocutor estabelecer um diálogo da ordem da intervenção crítica, da dúvida, do questionamento, reconhecendo o impasse ao qual está condenado: continuar a leitura, seguir adiante, página por página, certo de que o solo da ilusão referencial já não existe, de que a obra trata, antes de tudo, de si mesma, de que sua verdade é o produto de uma entre tantas formas de representação. Para Schlegel e Novalis, a totalidade só existe em devir, enquanto projeto, resultado de um universo de idéias que se aproximam, fragmentariamente, como promessa futura. Deles, a pós-modernidade herdará a escritura fragmentária não como promessa de uma verdade total, plena, absoluta, de um sistema ou uma totalidade em devir, como o idealismo dos românticos afirmava, mas sim como uma forma de contestar, de dentro da escritura, as certezas incontornáveis que as grandes narrativas – como denominou Lyotard – fizeram circular.

Em *L'écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Françoise Susini-Anastopoulos realiza um estudo teórico acerca da escritura fragmentária, do fenômeno da fragmentação, desde o fim do século XVIII até a contemporaneidade. A abordagem da autora passa pelo que ela chama da consciência de alguns autores em relação “aos hiatos entre a intenção da obra e a possibilidade de sua realização”⁷⁰ (1997, p. 7). Do fragmento como “não-obra” às questões psicológicas e formais da fragmentação, passando pelas relações estabelecidas entre o fragmento e o sistema, a descontinuidade formal e a sistematização do pensamento, a professora francesa traça um painel genético, teórico, crítico e estético da escritura fragmentária enquanto opção e manifestação consciente dos limites da palavra, do discurso, e da busca promovida pelos autores para superar esses mesmos limites, para forçar a escritura a romper as fronteiras pré-determinadas dos gêneros e das formas textuais consagradas. Assim,

⁷⁰ “... *l'hiatus entre l'intention de l'oeuvre et la possibilité de sa réalisation*”.

a autora aproxima a abordagem conceitual acerca do fragmento da noção mesma de obra em construção, cuja abordagem teórica oscila entre a contestação e a apologia do gesto fragmentário. Essa visão da escritura fragmentária lembra muito a das teorias de Schlegel e de Novalis acerca do fragmento literário como uma obra em devir, incessante, incondicionada, livre como o próprio gesto reflexionante, e não deixa, também, de se aproximar das definições de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em *L' Absolu Littéraire*, segundo a qual o fragmento é o tipo de obra que aponta sempre para seu próprio inacabamento.

Na modernidade e no alto modernismo, entretanto, mesmo que o mundo e o indivíduo já fossem concebidos como realidades fragmentadas, partidas, dispersas, ainda havia a crença segundo a qual as diferentes manifestações artísticas e os diferentes discursos produzidos pelo homem preservavam um núcleo de saber indevassável, capaz de captar, definir e justificar a condição humana; um centro fixo de conhecimentos e certezas sobre os quais os grandes mitos modernos – como o da identidade, do sujeito, do Outro, explorados à exaustão pelos escritores modernistas, assim como o da fusão entre atitude estética e existencial que geraria uma arte orgânica, viva, pulsante, defendida pelos surrealistas, por exemplo – erigiam seus significados simbólicos pelos quais a crítica e a teoria podiam transitar de forma mais ou menos confortável (não sem conflitos, é certo) já que os artistas modernos fraturavam as formas narrativas, mas ainda lutavam para manter intactas as noções de sentido e imanência da arte. Tais noções são preservadas porque as narrativas modernas sustentam e afirmam, sob muitos aspectos, a lógica em um discurso que, ainda que fragmentado, busca uma verdade teleológica, causal, totalizante. Na pós-modernidade, a fragmentação discursiva rompe definitivamente com a idéia de um sentido final, certo e determinado, de uma verdade lógico-simbólica que se pode extrair do conjunto estrutural das grandes narrativas monumentais – e como negar, por exemplo, que *Ulisses*, de James Joyce, *O Homem Sem Qualidades*, de Robert Musil ou o *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, não representem esse ideal

artístico moderno? – porque prescinde da noção de um sentido final em nome do caráter polissêmico, incerto, radicalmente indecível que a escritura põe em cena e faz circular a partir de sua própria fragmentação.

Trata-se, então, de pensar que as narrativas pós-modernas deslocam seu olhar do monumental e totalizante para o singular e excêntrico, como afirma Matei Calinescu em *Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies*⁷¹:

A modernidade, afirma Lyotard, legitima o conhecimento recorrendo aos grandes cenários narrativos ou “grandes narrativas” (a grande história de esclarecimento e emancipação da Revolução Francesa, a dialética hegeliana de auto-realização do Espírito, as narrativas político-econômicas clássicas da riqueza das nações, a visão marxista do proletariado criando uma sociedade “transparente” ou sem classes). Em nosso tempo, ninguém acredita mais nessas “grandes narrativas” filosóficas e a pós-modernidade dá legitimidade ao conhecimento apenas por meio das pequenas, locais, paradoxais e paralógicas “narrativas”. (1990, p. 5. Tradução nossa)⁷²

A pós-modernidade assume uma atitude tão questionadora quanto boa parte do pensamento, da arte e da literatura produzida pela melhor tradição modernista. A diferença é que ela já não crê nas velhas certezas instituídas pelo humanismo liberal e, ao invés de simplesmente buscar novas formas de expressão, como a modernidade o fez, para dizer a crise do pensamento contemporâneo, ela busca, também, desarticular a idéia de representação totalizante do mundo, do sujeito, da sociedade e do real. Já não se trata mais de buscar a verdade simbólica que possa dar forma ao mundo e justificar a condição humana, revelada a partir das grandes (e muitas vezes irônicas) epifanias modernas – pensemos, por exemplo, no *yes* orgasmático de Molly Bloom, signo ao mesmo tempo da liberdade e da culpa, nas últimas linhas da epopéia sem heróis, virtudes ou *ethos* mais ou menos definidos de James Joyce – ou da força dos grandes mitos inabaláveis – como a história, a política, a economia e o progresso,

⁷¹ In: **Exploring Postmodernism**. Org: Matei Calinescu and Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.

⁷² Calinescu, 1990, p. 5: “Modernity, Lyotard claims, legitimated knowledge by resorting to great narrative scenarios or “grands récits” (the French Revolution’s grand story of enlightenment and emancipation, the Hegelian dialectic of the self-realization of *Geist*, the classical political economy’s narrative of the wealth of nations, the Marxist vision of the proletariat bringing about a classless or “transparent” society). In our time no one believes in such philosophical “grands récits” and postmodernity gives legitimacy to knowledge only by means of small, local, paradoxical, paralogical “récits”.”

que Musil transforma nos verdadeiros personagens de *O Homem Sem Qualidades* – que o modernismo procurou afirmar. O que está em jogo, na pós-modernidade, é justamente a noção de que essas formas simbólicas nada mais são do que construtos históricos nascidos da filosofia, das ciências, do pensamento e da cultura, e que cada época os vivencia como parte de uma verdade epistemológica que já não se deixa apreender de todo:

Na verdade, a oposição de Lyotard entre modernidade e pós-modernidade, vista dentro do *corpus* de seu trabalho filosófico, é apenas um outro modo de personificar o eterno conflito entre Ahriman (a dominação, a capital, o ímpeto aquisitivo, o desejo de infinito, o domínio, o controle, a riqueza) e Ormazd (o desejo de opacidade, a paralogia, a não-comunicação, a autonomia, a busca “figural” e “desconstrutiva” das “incomensurabilidades”). Modernidade seria então um sinônimo para a estranha noção de capitalismo intemporal de Lyotard, enquanto o pós-modernismo seria a personificação igualmente intemporal de um desejo de liberdade e justiça. Seja o que for, muitos críticos literários entendem – ou felizmente não entendem – o pós-modernismo de Lyotard como um construto essencialmente histórico, ignorando as recônditas, tortuosas e essencialmente absurdas escoras mítico-filosóficas. Isto foi possível porque os insights diretamente históricos permitidos pelo conceito de Lyotard pareceram interessantes e agradáveis quando tomados independentemente de sua complexa e finalmente confusa estrutura maniqueísta. (1995, p. 5-6. Tradução nossa)

Desse modo, os grandes discursos ou as grandes narrativas modernas são concebidos a partir de um conjunto de estratégias discursivas que lançam mão dessas formas simbólicas de expressão, que não são mais do que categorias históricas definidas e estanques as quais os homens recorrem para representar a si mesmos e ao mundo no qual estão inseridos, para tornar legítimas suas perspectivas ideológicas, políticas, estéticas ou culturais. O que a pós-modernidade faz, então, é colocar em xeque a noção de verdade simbólica, assim como a própria noção de representação. A linguagem já não seria capaz de abarcar o mundo, o homem, as coisas, o ser, a sociedade e, em última instância, o real, em seus aspectos mais contraditórios, estranhos e excêntricos. E, dada essa incapacidade, nada mais coerente que revelar, expor, ironizar, cindir e fragmentar cada vez mais esse brinquedo de armar em que o discurso, na pós-modernidade, acaba por se transformar. A diferença essencial entre o discurso modernista e o pós-modernista é que este último evidencia seu caráter francamente tangível, manipulável, flexível, revelando sua constituição mais íntima e colocando sob

suspeita sua capacidade de dizer, afirmar, representar ou sequer descrever o mundo, os seres e as coisas, o que dizer, então, do Eu, do Outro, da subjetividade, da memória, da história e de tantos outros referenciais teóricos igualmente complexos e incontornavelmente contraditórios e incertos. Na pós-modernidade, as grandes formas simbólicas de representação não constituem, necessariamente, uma verdade universal, teleológica e inquestionável, mas, ao contrário, são tão sujeitas à crítica, à análise, ao questionamento e à suspeição quanto qualquer referência instituída.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTH, John. **A Ópera Flutuante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, C. *O Pintor da Vida Moderna*. In: **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 10.

BAUDRILLARD, Jean. **A Transparência do Mal. Ensaios Sobre os Fenômenos Extremos**. 9ª edição Campinas, SP: Papius, 2006.

_____. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1981.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. Trad. Apr. e Notas de Márcio Seligmann-Silva. 2ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

_____. **Obras Escolhidas Volume I**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras Escolhidas Volume III**. Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERMAN, Antoine. **A Prova do Estrangeiro**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita – A Experiência Limite**. (V. 2). São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **A Conversa Infinita: A Palavra Plural**. (V. 1). São Paulo: Escuta, 2001.

BOBBIO, Norberto. *O Tempo da Memória: De senectude e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas III*. São Paulo: Globo, 1999, p. 89

BRETON, André. *Primeiro Manifesto* (Trad. Cláudio Willer). In: Willer, Cláudio. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, s/d.

_____. *Nadja*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1999.

CALINESCU, Matei. *As 5 Faces da Modernidade*. Lisboa: Editora Veja, 1999.

CAMPBELL, Joseph (org.) *Mitos, Sonhos e Religião*. Rio de Janeiro: Ediouro.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria. Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Limites da Voz. Montaigne, Schlegel, Kafka*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. *Mímesis e Modernidade: Formas das Sombras*. 2º edição. São Paulo: Paz e Terra, 2003

_____. *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

DOCTOROW, E. L. *O Livro de Daniel*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1971.

DOLEZEL, Lubomir. *Mímesis y Mundo Posibles*. In: *Teorias de la Ficción Literatira*. (Org. Intr. E Bibl.) Domínguez, Antonio Garrido. Madri: Arco/Libros, 1997.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **A Ideologia da Estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ELIAS, Camelia. **The Fragment. Towards a History and Poetics of a Performative Genre.** Berna: Peter Lang AG Publishers, 2004.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea.* In: **Ipotesi.** Revista de estudos literários, 2001, V. 5. N.1. Juiz de Fora.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas.** 8º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GUINSBURG, J.; BARBOSA Ana Mãe (Org.). **O Pós-modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. (org.) **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HEGEL. **Estética. O Belo Artístico ou o Ideal.** In: *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HEISE, Eloá (org.). **Fundadores da Modernidade na Literatura Alemã.** São Paulo: FFLCH-USP, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAGUARIBE, B. **O Choque do Real: Estética, Mídia e Cultura.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural: Reflexões sobre o Pós-Modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Modernismo e Outros Ensaios.** Organização e Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. 3º edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

_____. **Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** 2º edição. São Paulo: Editora Ática, 2007.

KAPLAN, E. Ann (Org.) **O Mal-Estar no Pós-Modernismo. Teorias e Práticas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Friedrich Schiller X Friedrich Schlegel: Confrontos E Convergências Em Torno Da Fundamentação Da Modernidade.** Anais do Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes. USP, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/53/94.pdf>>. Acesso em 06 de abril de 2009.

LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, J-L. *A Exigência Fragmentária.* **Revista Terceira Margem.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004, p. 66-94.

LYON, David. **Pós-Modernidade.** São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **O Inumano: Considerações sobre o Tempo.** 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

_____. **O Pós-Moderno.** Rio de Janeiro : José Olympio, 1990.

_____. **O Pós-Moderno Explicado às Crianças.** Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987.

MACIEL, Maria Esther. **Vôo Transverso. Poesia, Modernidade e Fim do Século XX.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a Pós-Modernidade: O Lugar Faz o Elo.** Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2004.

MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MIRANDA, Paulo José. **Vício.** Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa III.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

MORETTO, Fulvia M. L. *Os Arcanos da Poesia Surrealista*. In: **Letras Francesas. Estudos de Literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

NESTROVISKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e Representação**. São Paulo : Escuta, 2000.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001, 2ª edição.

_____. **Hinos à Noite**. Tradução, seleção, introdução e notas de Nilton N. Okamoto e Paulo Allegrini. Mairiporã, SP: Esfinge, 1987, p. 14.

NUNES, Benedito. *A Visão Romântica*. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

PAZ, Octávio. *André Breton ou A Busca do Início*. In: **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Ambigüidade do Romance*. In: **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PECORARO, Rossano. **Nihilismo e (Pós) Modernidade: Introdução ao “Pensamento Fraco” de Gianni Vattimo**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: São Paulo: Editora Loyola, 2005.

PEREC, Georges. **W ou a memória da infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997.

REVISTA DE LITERATURA Forma Breve. **O Fragmento**. Universidade de Aveiro, 4, 2006.

ROBERT, Marthe. **Romance das Origens, Origens do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, A. e Guinsburg, J. *Romantismo e Classicismo*. In: **O Romantismo**. Organização de Guinsburg, J. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SCHEEL, Márcio. **O Fragmento Literário como Crítica: a Poiésis em Novalis**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP, campus da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2005.

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Apr. e Notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

_____. **Conversa sobre a Poesia e Outros Fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org). **Leituras de Walter Benjamin**. 2º edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

_____. **Palavra e Imagem: Memória e Escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

_____. **O Local da Diferença: Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. (org) **História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

_____. **Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética**. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 1999.

STIRNIMANN, Victor-Pierre (trad.). **Conversa Sobre a Poesia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994, p. 103

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. **L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux**. Paris: PUF, 1997.

SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico: Crítica e História em Friedrich Schlegel**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Paris: Gallimard, 1997.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade; Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VILLAÇA, N. **Paradoxos do Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WILLER, Cláudio. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, s/d.

Bibliografia Complementar

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. Debates Semiologia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, s/d.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. Debates Filosofia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHALUB, Samira (Org.). **Pós-Moderno & Artes Plásticas, Cultura, Literatura, Psicanálise, Semiótica**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

CUADRADO, Perfecto E. **You Are Welcome To Elsinore**. Santiago de Compostela – Galiza: Edições Laiovento, 1996.

DERRIDA, Jacques. **La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía**. Barcelona: Paídos, 1996.

_____. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Depois da Teoria: Um Olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Coleção Debates Filosofia. 6^o edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GUMBRECH, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, (Org.) FIGUEIREDO, Virginia de Araujo; PENNA, João Camilo. **A Imitação dos Modernos: Ensaio sobre Arte e Filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc. **L'Absolu Littéraire. Théorie De La Littérature Du Romantisme Allemand**. Paris: Éditions Du Seuil, 1978.

LIMA, Rogério. **O Dado e o Óbvio: O Sentido do Romance na Pós-Modernidade**. Brasília: Editora Universa, 1998.

NOVALIS. **Werke, Tagebücher, Briefe**. H-J Mähl e R. Samuel (org.) . München: Karl Hansen Verlag, 1978.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **A Sedução da Barbárie: O Marxismo na Modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

PERLOFF, M. **O Momento Futurista; avant-grade, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. São Paulo, Edusp, 1993 (Col. Texto & Arte, 4).

READINGS, Bill. **Introducing Lyotard: Art and Politics**. London and New York: Routledge, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. 3º edição. São Paulo: Nobel, 1987.

TOURAINÉ, Alan. **Crítica da Modernidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. 2º edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ZAHARIA, Constantin. **La parole mélancolique: une archéologie du discours fragmentaire**. Bucareste: e-book. <Disponível em <http://www.unibuc.ro/eBooks/filologie/melancolie/1.htm>>. Último acesso em 23/06/2007.

APÊNDICE

DIÁRIO DAS HORAS VAZIAS

ADVERTÊNCIA:

Esta é uma obra de ficção.
Como pode muito bem não ser.
Talvez!
Quem sabe?

A escritura a seguir transcorre entre a defesa de mestrado e o início do doutorado. Trata-se, evidentemente, de um não-tempo, um não-lugar, uma não-época. Nada existe antes e após a escritura, que se abre a esse presente eterno que nos enreda enquanto se entretece. Somos reféns das palavras: sibilinas, dissimuladas, traiçoeiras, como essas ciganas de olhos oblíquos que andam por aí e que são a causa toda de nossas mais inexplicáveis inquietações.

25.11.04

As horas continuam intermináveis. Depois de muito tempo, pareço reviver uma velha e conhecida sensação: a de que todo gesto é um gesto para nada. Daí, essa imobilidade, essa incerteza, essa angústia que, em silêncio, exasperadamente me causo. Tem dias que não basta esquecer, sorrir sem queixas, conjugar simpatias e desfazimentos com os mais de mil holocaustos que vão tomando a alma até que tudo se pareça com um lamentável engano.

02.12.04

Hoje, sem me dar por isso, acabei pensando o que fez com que, de repente, eu me sentisse absolutamente sozinho, alheio a toda crença, indevassável, uma espécie de pobre de deus. Inútil. Nunca pude precisar, com certeza, o instante exato em que esse mundo infável, de santos persignados e atos de fé, deixou de fazer sentido. Um dia, sem que nos demos conta, as coisas deixam de acontecer. O conhecimento é o primeiro passo para esse abandono sem rosto e sem voz. Talvez seja isso mesmo: o conhecimento abre algumas portas e fecha outras, para sempre. Definitivamente. Borges tinha razão: todos os paraísos são paraísos perdidos. Crer é renunciar à verdade. E a verdade não passa de mais uma entre tantas formas de se iludir.

05.12.2004

Por que escrever? Por que transformar em palavras o que nasce, antes, como tormento, desespero, imobilidade ou angústia, todas as feridas abertas da alma humana? Por que pactuar com os demônios que atravessam as horas desabitadas da criação para se tornarem, depois, parte inalienável da escritura? Escrever é desabitatar-se de si mesmo. Uma forma de me situar no mundo, de compreender, exasperadamente, os instantes atormentados do pensamento, ou naufragar, completo, na ausência cintilante de todos os sentidos. Escrever é vislumbrar, por

um instante fugidio e irreal, o outro entrevisto em sonhos. Um demorar-se no texto. Uma dor e um exorcismo. Toda escritura é uma confissão desesperada. Apenas os diários, as biografias, as autobiografias, as memórias, os relatos pessoais, as anotações dispersas, para sempre perdidas, são verdadeiras ficções, verdadeiros enganos – nossas grandes e irremediáveis ilusões. Por sua vez, todas as outras formas de conceber a literatura – uma fábula, uma cadência, um poema, um conto, um romance – trazem em si a verdade eternamente buscada de nós.

06.12.2004

Passados quase cinco anos, dei por terminada *Pode ser só a vida naufragando lá fora*. Uma peça de teatro. Chega um momento em que precisamos abandonar definitivamente um texto. É sempre um momento de crise quando percebemos, desiludidos, que já não podemos fazer mais nada por aquele mundo, aqueles personagens, aquelas situações e aquelas vidas que passamos tanto tempo a falsear. Agora, escrevo, num ritmo quase frenético, *Deixe o quarto como está*. História sem história: um incesto que não se confirma, uma família etérea, à beira do ódio e do abismo, um desejo de comunicação e entendimento que se frustra em cada cena. Outra peça que nunca será encenada. Outro drama sobre a impossibilidade gritante de representar-se. *Deixe o quarto como está* é a confirmação de minhas idéias-fixas, de minhas obsessões sem nome. Se algum dia um sujeito qualquer se dispusesse a ler essas peças, é possível que se perguntasse os motivos que levam alguém a escrever no limite do desconforto, da infelicidade, da angústia. Não sei. A literatura é, a um só tempo, simulacro e afirmação do mundo. O desconforto, a infelicidade, a angústia e todos os pequenos traumas que, porventura, definem um personagem, nos definem também. No fundo, só nos resta essa tensão que nunca se dissipa. O teatro é o único confronto possível entre as inúmeras e contraditórias vozes que falam em nós, com as quais convivemos e que nos condenam ao

silêncio atroz da escritura. O teatro é o único momento em que essas mesmas vozes ganham vida para além dos contornos imprecisos da memória e desafiam o outro – espectador, expectante – a um terrível diálogo. Reconhecer-se no texto não é catarse: é uma abjeção eterna. Só há dramas.

08.12.2004

Ao longo de todo o dia, um calor horrível, sufocante, desses que parecem assolar o mundo e derreter as coisas. A noite, inevitavelmente, acabou dando em chuvosa. Uma pilha de provas e trabalhos para corrigir. Uma dissertação de mestrado para terminar. Uma prova de francês bastante próxima - proficiência em língua estrangeira. Uma entrevista de doutorado em poucos dias. Uma vida fora do prazo. Faltam algumas certezas nessas dúvidas. Sobram incontáveis dúvidas nas minhas eternas e inabaláveis certezas. Fica a chuva oblíqua contra a luz-mercúrio dos calçamentos amarelecidos das ruas. A imagem de uma jovem, ensopada e alheia, confiscada pelas retinas. O desejo de acreditar que, no fundo, ainda é possível ser livre; que as coisas todas fazem sentido; que os sentimentos, por alguns segundos, estão todos no lugar.

13.12.2004

Pela manhã, prova de francês – proficiência em língua estrangeira. Um dos pré-requisitos para ingressar no doutorado. Preciso provar que domino, ainda que mal e porcamente, uma língua qualquer. Escolhi o francês, que me é familiar pelas inúmeras tentativas que fiz de aprender a língua para além do simples autodidatismo. No fim das contas, a prova só me fez pensar que o meu francês ainda não é dos melhores, e que devo adiar por algum tempo meus planos de traduzir Paul Éluard, o mais subestimado dos poetas modernos franceses. Almocei sozinho. Um restaurante enorme. Pessoas indo e vindo. Apressadas. Vivendo seus inalienáveis

horários, sucumbindo a uma lógica existencial que lhes escapa, mas que nunca, em hipótese nenhuma, questionam ou discutem. A vida contemporânea é pródiga nesse sentimento que o crítico espanhol Ortega Y Gasset chamou de fenômeno da amplitude: onde quer que estejamos, estamos cercados de pessoas – bares, restaurantes, passeios públicos, cafés, praças, teatros, museus, cinemas. Parece haver uma repulsa absoluta à privacidade, ao isolamento, à contemplação solitária das coisas do mundo. O que escapou à Ortega Y Gasset é justamente o paradoxo que esse fenômeno engendra: por mais que estejamos cercados por uma multidão de irreconhecíveis convivas, estamos e estaremos sempre completamente sozinhos. A multidão anula-se de forma completa, é desfigurada, disforme, sem rosto e sem nome. O outro dissolve-se na multidão. Torna-se uma criatura indistinta, vaga, carente de traços, contornos, sentidos. A multidão condena terrivelmente nossa percepção do outro. Nos fragmentamos junto com ele. Vivemos o risco de nos abolirmos a nós mesmos, enquanto indivíduos, porque dependemos do outro. Só existimos em função dele. Ser é ser para o outro, sempre, a todo instante. É na solidão mais enorme deste mundo que podemos entrever o outro como parte indissociável de nós mesmos. Para mim, a solidão continua sendo a mais adorada das companhias.

16.12.2004

Entre inúmeras obrigações que me tomam, preparo uma breve apresentação sobre mim mesmo, para a publicação de alguns poemas meus pela revista *Coyote*, de Curitiba. Editada por Ademir Assunção, Rodrigo Garcia Lopes e Marcos Losnak, com o desenvolvimento gráfico de Joca Reiners Terron. Tipo de solicitação ingrata. Escrever sobre o outro, apresentar, resenhar, criticar, não são algumas das coisas mais agradáveis de se fazer. Crítica, sobretudo, não é *reader friendly*. Fica sempre a sensação de que alguém, a despeito de tudo, irá se ferir irremediavelmente nos interditos das palavras. Escrever sobre o outro é correr o

risco, inevitável, de perder-se para sempre do outro. Agora, escrever sobre si mesmo é o desafio de renunciar, na medida do possível, a si mesmo. Como descrever-se sem cair na armadilha da falsa modéstia – uma impostura que cometemos com conhecimento de causa – ou da auto-indulgência, que não é nada. E o pior: como, ao apresentar-se ao outro, evitar o sentimento desconcertante de que se está, na verdade, é fraudando-se ao outro. Mais uma ilusão que se conta do que um retrato que se fixa, pródigo em sinceridade. Quem sou, o que sou, como sou em relação ao que escrevo, sinto ou penso? O que é ser diante das coisas, do mundo, do outro, entrevistados em relevo no mármore translúcido da memória? Como dizer que minha história não me pertence, que não posso contar-me para além da superfície diáfana das palavras? Que sou apenas, simplesmente, aquém e além de toda definição. Minha história pertence ao outro; é ele quem há de contá-la; de revê-la, de reavê-la, a despeito de mim mesmo. Por que escrevo? Talvez, quem sabe, para deixar rastros que, de outra maneira, desapareceriam para sempre; para vencer o tempo enquanto se é vencido por ele; para compreender que não se é nada fora do domínio abissal da linguagem; para não desesperar-se de uma vez; para continuar, indefinidamente, não entendendo; para que as coisas, por mais tristes que sejam, não pareçam tão tristes contra o fingimento aberto e deliberado de todas as palavras. Tantas coisas a dizer. Tantas outras possibilidades de verdade, e só pude me definir nos limites da própria e secreta poesia:

Por que escrevo?

A poesia foi a primeira grande descoberta de minha vida. Meu primeiro contato consciente com a linguagem. A revelação de um mundo interior, secreto, inviolável, que só se dá a ver, realmente, no diálogo íntimo e cifrado que o poeta busca, angustiadamente, estabelecer. Foi com Eliot, há mais de dez anos atrás, nos versos estilhaçados de *A Terra Devastada*, que vislumbrei o poder calcinante da poesia. Depois vieram Rilke, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Pound, Pessoa, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Leminski, Bukowski, Ginsberg, Corso, uma constelação de poetas que, cada um a seu modo, me revelaram o mundo. Daí a viver a urgência desesperada da poesia foi um salto. Escrevo porque é inevitável, porque não saberia uma vida alheia a toda poesia, porque, de certa forma, acredito que também haja em mim o desejo agônico de comunicação que

descobri em cada um desses poetas. Escrevo porque acredito em Rodrigo Garcia Lopes, quando afirma que estamos em estado permanente de linguagem. Fiz da poesia um exercício extremado de reconhecimento: de mim mesmo, do mundo, da vida, principalmente, essa armadilha aberta; uma tentativa cruel de reivindicar minha própria voz; uma forma, a última talvez, de redenção possível. Escrevo porque a poesia é a divisa com o sonho, o mito, o tempo para sempre abolido. A poesia foi a maneira que encontrei de não naufragar.

17.12.2004

Entrevista para o doutorado. Projeto. Sala fechada. Banca examinadora. A manhã arrastando-se no olhar angustiado dos candidatos. Parafrazeando Pound, trocaria tudo por uma conversa entre homens inteligentes. São todos projetos, teorias, crenças e certezas inabaláveis em verdades que eles mesmos desconhecem. *A Alegoria do Verme em Baudelaire e Augusto dos Anjos; O Romance Barroco de José Saramago; A Tensão Poética: Sensualidade e Erotismo na Poesia de Adélia Prado; A Figura do Narratário nos Contos de Guimarães Rosa; Capitu como Enigma; A Literatura Aos Pedacos: A Fragmentação Discursiva E A Problemática Da Representação Do Primeiro Romantismo Alemão À Modernidade E Ao Pós-Modernismo.* Nada de novo debaixo do sol. Somos todos semióticos, estruturalistas, formalistas, novos críticos, novos historicistas, substancialistas, idealistas, intelectuais, inocentes. E Graham Greene tinha razão: “A inocência é uma forma de insanidade”.

19.12.2004

Há teorias, grandes teorias, que alteram radicalmente o pensamento e a práxis de um determinado tempo, de um certo momento histórico. Teorias que se transformam nos grandes sistemas de representação: do homem, da esfera pública, do conhecimento e das artes. Teorias que prescindem completamente dos críticos, essas figuras que, muitas vezes, elidem sujeito e objeto, diluem o referencial teórico e comentem os verdadeiros enganos conceituais. As

péssimas teorias são aquelas que, por sua vez, precisam dos críticos para que possam ser definidas.

26.12.2004

O Natal, felizmente, já passou. Algumas épocas do ano são mais terríveis que as outras. O Natal é uma delas. Os velhos ritos de passagem que se repetem com a monotonia típica de toda crença que, um dia, irremediavelmente se esgota. Nunca me senti perfeitamente confortável diante dessas pessoas que nos avistam nas ruas e se aproxima, com um sorriso simpático no rosto, para dizer “Há quanto tempo?” ou “Você parece ótimo!” ou “Parei só para te desejar um feliz Natal e um ano de grandes realizações”. Nunca me senti muito confortável em ser a vítima perfeita dessas manifestações repentinas de duvidosa afetividade. As lojas permanecem abertas, as pessoas, de folga, ganham as ruas, tomam todos os espaços, enchem os Cafés, compram e vendem uma ternura tão artificial quanto seus gestos, seus sorrisos, a felicidade em terem dinheiro e gastá-lo bem. Prefiro estar sozinho, que a solidão ainda é um consolo nesse mundo de aparências grandes e felicidades poucas. Não quero cruzar com o ilustre desconhecido na rua; não quero parecer educado, parecer que me importo, parecer que estou sempre disposto a minha cota diária de simpatia, atenção, afetos ou cuidados – nem sempre estou; nem sempre sou mais do que um silêncio resignado, que se espalha pelas coisas e que, para alguns, pode até soar como uma ponta de ressentimento ou mágoa quando, na verdade, não passa de uma forma que encontrei de estar em paz ao menos comigo mesmo.

27.12.2004

Ser levado pelo mundo, pelas coisas, pelo peso insustentável das circunstâncias. Por mais que tente tomar o controle de minha vida, só resta, no final, a sensação de que sigo arrastado pelas

coisas, de rodada, mansamente. Por mais que queira crer, nem todo destino me pertence como decisão e escolha. Vai sempre haver uma dimensão de acaso, inalienável, por trás de minhas certezas, de meus projetos, de minhas procuras arruinadas para qualquer encontro. Vai sempre haver esse estado de deixar-se-ir a me tomar os gestos, a me domar os gestos, a se interpor entre mim e minhas escolhas, a confundir-me os planos, a negar-me as certezas de que não sou completamente um ator que se põe em cena, representante de si mesmo, de um texto incerto, que vacila a cada passo, a cada rubrica, a cada indicação interdita de como seguir nesse eterno ensaio-aberto a partir do qual me anuncio - ator único, que se nega a voz, a fala, o gesto desenhado e perdido no ar. Ser levado, simplesmente. E o mais angustiante, certas vezes, é essa consciência translúcida de que se está mesmo sendo levado, de que o próprio destino é um jogo de enganar, uma ficção que criamos no espaço difuso da memória. Ser levado. Deixar-se-ir como quem vivencia – pleno de incertezas – todas as horas estranhas do mundo.

29.12.2004

Toda escritura é um gesto desesperado de vaidade contra o apagamento absoluto do corpo.

Inscrevo-me? Escrevo-me? O que é escrever-se, dia-a-dia, contra a superfície pétrea das coisas? Contra as fronteiras dissolutas da página? Forma de assinalar-se no tempo, de transcender os limites do corpo, de ceder às tentações do espírito. A tentação, por exemplo, de não ser mais que sombra depois. Esquecimento completo de tudo.

Borges dizia que o esquecimento é a única vingança e o único perdão.

Mas o esquecimento também é uma renúncia: o apagamento de todos os símbolos, de todas as grafias, de todos os arabescos, de todos os traços essenciais que o corpo jamais poderia sustentar.

A escritura é um assinalamento – resistência e nostalgia antecipada de uma incontornável extinção.

Increvo-me.

A escritura é sempre o mesmo e repetido gesto de inscrição. Desenho, grafismo, arabesco - tessitura de palavras que anunciam o eterno adiamento, o tardar impossível (tal Penélope rediviva), a mortalha que há de abrigar uma morte sem nome, sem morte.

A escritura que esgarça o tempo, que o condena a perecer em si mesmo, a contentar-se com o corpo que se gasta como qualquer objeto, enquanto abriga, quem sabe?!, a memória-souvenir

abissal e angustiada – do espírito.

Eterna imobilidade – escritura.

Ruptura total com todas as certezas.

O lugar do impasse.

Mesmo impasse que, outrora, motivou Handke em seu *A Tarde de um Escritor*:

“Mas será que esse medo da paralisia, do não poder seguir em frente e até mesmo da ruptura definitiva, não estivera presente toda a vida, não apenas no que dizia respeito ao ato de escrever, mas também em todas as outras ações: o amor, o aprendizado, a participação – tudo, em absoluto, que exigisse o ater-se à coisa ela mesma?”

Impasse diante do mundo, das coisas, dos outros seres, do esquecimento, da memória, da linguagem e suas impossíveis reais-significações. Impasse diante da percepção inexata de um terrível paradoxo: a experiência pessoal, íntima, subjetiva, que se reduz à escritura *versus* a escritura que não pode, essencialmente, ser a representação plena e absoluta de si-mesma, da multiplicidade e da variabilidade sufocada de incontáveis experiências:

“Será que o problema de sua profissão não lhe oferecia a metáfora do problema de sua existência e lhe mostrava, com exemplos evidentes, como tudo estava disposto?”

Toda escritura é biográfica na exata medida em que não podemos prescindir da vida, do corpo, do mundo e das coisas como um conjunto de vivências que se nos impõe a partir do caos essencial que é a memória. A escritura é experiência que se grafa: ontologia sutil que se dissemina pelos interditos das palavras, secretamente, e instaura o jogo dos sentidos.

“Quer dizer, não “o eu enquanto escritor”, mas sim “o escritor enquanto eu”? e será que ele não se levava a sério como escritor desde aquela época em que pensara ter cruzado, sem possibilidade de retorno, a fronteira da língua, com o risco do conseqüente recomeço dia após dia – logo ele que usava a expressão “escritor” no máximo de maneira irônica ou constrangida, apesar de haver passado mais da metade da vida com o pensamento posto no ato de escrever?”

A “escritura enquanto eu”.

De que forma inscrevo-me? De que maneira a escritura é resistência a minha inevitável temporalidade? Em que medida reduzo minhas experiências aos limites intransponíveis da linguagem e me torno, drasticamente, ser-em-linguagem? A grafia desesperada de mim mesmo?

01.01.2005

Ser as Histórias Que Não me Pertencem.

Ser a soma de umas tantas aspirações que, por não serem mais que aspirações mesmo, estão condenadas a todos os desacontecimentos dessa vida. Escrever, quem sabe, não é só mais uma aspiração a que se condena *a priori*. Minha história não me pertence – narrativa ulterior que se anuncia como *pathos*, sonho ou delírio por entre as sombras incertas, os contornos indefiníveis da imaginação.

São minhas apenas as ruínas de meu passado.

O presente não passa de uma ilusão entorpecida. Ilusão de nada, que urgências e solicitações alheias o tomam para além dessa percepção cansada, a se gasta inutilmente pelas coisas.

A história do Outro também não me pertence. A história de minha mãe, por exemplo: suas aspirações passadas, seus desejos, seus anseios – quais sonhos minha mãe sonhou antes de ser minha mãe? Quantos sonhos deixou de saber quando, de certa forma, perdeu para sempre seu destino sonhado?

Meu pai: que caminhos seguiu entre si mesmo e as estranhas fronteiras que o ligaram à presença indevassável de três filhos, uma esposa e dois cães? Em que medida, eu mesmo, não sigo, inconsciente, a lembrança desfigurada de seus passos; a história abortada de seus destinos?

A angústia da repetição.

A aspiração exasperada da diferença.

Meus avós, meus primos, que são muitos, mas dos quais penso com vagar em dois, apenas dois, que me seguiram, e a meu irmão, ao longo de uma juventude que, agora, já vai encontrando seu lugar entre os estilhaços desafortunados da lembrança, esse lugar para os sentimentos abandonados.

A mulher que passa e sufoca irremediavelmente o dia.

(Sempre achei a beleza um paroxismo, uma hipérbole, um excesso que perde para sempre o olhar. Sempre acreditei na beleza como falência do olhar. E o sentimento de desamparo que me toma diante da beleza nada mais é do que a urgência do desejo que se frustra no abandono e na ausência do objeto adorado. O incorrigível engano da percepção.)

A mulher que passa e deixa, unicamente, a memória do ter passado: o rastro de sua ausência em mim assimilada.

Mas a mulher que passa não existe. Porque só existimos em função da história que nos atravessa, e ao Outro, como a linguagem de um ter-sido e de um vir-a-ser que se diluí em sombras.

História:

sentir o peso da história, o fardo do devir e esse abatimento sob o qual se dobra a consciência quando considera o conjunto e a inanidade dos acontecimentos passados ou possíveis.....A nostalgia, em vão, invoca um impulso ignorante das lições que se depreendem de tudo o que foi; há um cansaço, para o qual o próprio futuro é um cemitério, um cemitério virtual como tudo o que espera chegar a ser. (E. M. Cioran - *Breviário da Decomposição*)

Histórias que só podem me pertencer na medida em que as criei, independentemente de toda crença no Outro; do respeito que devo ao Outro como coisa real por fora; a despeito dos signos, dos sinais, dos traços invioláveis que o distinguem, que o inscrevem e situam no tempo – o corpo, sua marca no mundo. Como produzir o Outro? Como reproduzir o Outro? Como representar o Outro quando falha minha percepção do Outro? Quando, sei, minha própria história está condenada a ser refém do Outro?

Musset: “Para escrever-se a história da própria vida, é preciso que se tenha vivido. Não é, pois, a minha a que escrevo”.

03.01.2005

Há dias chove sem parar.

Céu cinza, fechado, nublando todo horizonte, perdendo todos os contornos, confiscando a vida. No centro deserto da cidade, cessa o movimento. Alguns carros apenas. Algumas pessoas desoladas, surpreendidas, apressadas ou distraídas, caminham pelos calçamentos molhados, negando a chuva, rejeitando a chuva, sentindo a chuva.

É como se só houvesse a chuva.

E a melancolia indistinta, relutante, de um ou outro guarda-chuva.

Somente quando chove eu me lembro de quanto é emergencial comprar um guarda-chuva.

Em dias de sol, inútil dizer a evidente inutilidade do guarda-chuva. Estranhas as coisas: apenas quando elas transparecem numa absoluta ausência é que parecemos de sua diáfana e irremediável existência.

Desde mal em minha infância, a chuva é sempre triste, porque comunica a experiência de uma nostalgia que não posso nunca precisar ou definir. É como se, de repente, chovesse em minha vida inteira. Em minha história. É como se chovesse, ao mesmo tempo, todas as lembranças, todos os pensamentos, toda essa matéria líquida, fluída, de que se faz a memória. É como se parte dessa mesma vida escorresse com a chuva.

Além da experiência de uma nostalgia intransponível

– margens de angustiante travessia –

a chuva

me-cerca,

me-toma,

me-ilha.

Obriga-me o íntimo e secreto convívio comigo mesmo. E a experiência da nostalgia acaba se transformando na inexorável consciência da solidão: entrevista da varanda, da janela, da porta esquecida de fechar. Ou no ruído da água se estilhaçando lá fora – contra o telhado, a vidraça, o abandono e o esquecimento.

Ainda que contra a resistência das águas, saio, ganho a rua em busca de outros desencontros. Sair não deixa de ser uma fuga, uma forma de faltar – de adiar, na verdade – ao indelével compromisso comigo mesmo – essa solidão repleta de voz, a me exigir atenção, cuidados, um pouco da minha terrificante companhia.

Essa solidão de absolutas palavras.

Encharcado até os ossos, encontro um Café onde pessoas se amontoam tentando se esconder da chuva. Espero por um lugar em que possa me sentar. Peço um café e um maço de cigarros. Fumo sozinho, numa mesa esquecida a um canto. A solidão, agora, de certa forma, é diferente: uma solidão cheia de gentes, de vozes, olhares, gestos, queixas, sobressaltos, impaciências e sentidos.

Uma solidão que se preenche – momentânea – dos estilhaços do Outro.

Caleidoscópio.

Adio o projeto de escrever porque escrever, a despeito de todas as ilusões que ainda possa ter, é me dobrar sobre aquilo tudo que sou, de que me faço e de que não posso prescindir. Escrever é trazer novamente à tona esse diálogo de mim comigo, interrompido por outras formas de solidão.

Escrever é ensaiar o reencontro.

Vivo, em silêncio, esse mundo que, por ora, me nega a mim mesmo.

Em breve, estarei de volta.

Só há duas certezas:

o inevitável reencontro

e a existência do guarda-chuva.

04.01.2005

Por conta de um livro sobre as vanguardas européias e algumas informações a respeito da modernidade, revejo G. Minha biblioteca é pródiga em promover encontros que bem poderiam ficar para sempre suspensos, alheios a qualquer destino. Dois anos já, desde o fim da faculdade, das viagens diárias, dos encontros pelos corredores do campus, das conversas, da minha capacidade de ser patético e apaixonado diante de toda beleza que me fale os sentidos.

G. foi um desses amores que encontramos pelo caminho e que nunca, nunca terminam – condenados que estão à fantasia da repetição. Durante esses últimos dois anos, mal nos vimos. Foram raros os encontros, mas todos atravessados por aquele silêncio constrangedor de quem vislumbra, em cada gesto, o peso insustentável de tantas sensações, de tantos sentimentos, de tantas palavras gastas contra a aspereza da distância, do tempo, da ausência a que nos demos. De tantas palavras ditas, das que se calaram por força, das que jamais disseram os exasperos mais fundos do amor.

Ela me perguntou o que tenho feito da vida. Tive vontade de responder que, sinceramente, não faz mais a menor diferença. Nem para ela, nem para mim. Que duas pessoas que estiveram tão próximas dessa catástrofe que é o amor podem, sem qualquer vacilo, dispensar certas formalidades.

(o que quer que eu faça da vida, esse fazer virá sempre acompanhado de uma infalível certeza de incompletude, de vazio, de engano e despedida. Talvez seja isso mesmo, talvez estejamos sempre nos despedindo. Um aceno em branco-e-preto numa estação de trem deserta e derrotada, com um blues de jukebox

tocando baixinho na cabeça, feito uma trilha sonora que nos confunde o caminho enquanto voltamos sozinhos para lugar nenhum.)

Tive vontade de dizer que Sam Shepard tem razão: “Que a vida é o que está acontecendo enquanto a gente está planejando outra coisa”.

Ela não se importaria também.

Hoje, na verdade, ela já não se parece tanto com o anjo barroco que me perturbava os dias, me confundia o trabalho, tomava para si minha linguagem, meu imaginário, minha ânsia de morrer em versos.

Parece envelhecida.

Mudada.

O olhar indeciso sobre as coisas.

Uma carência de palavras e de gestos.

Ela, que sempre teve o hábito de tomar o mundo em cada gesto ou palavra, parece sofrer em silêncio o monumento arruinado de lembranças e linguagem em que nos transformamos.

Mesmo seu corpo envelheceu. Seu corpo – traço inscrito na memória diária de meu desejo igualmente envelhecido. E o desejo, hoje como ontem, agora e sempre, nada mais é do que a primeira crueldade da paixão. Anuncia-se por entre os móveis, as coisas, outros corpos que não são, não poderiam ser você; o desejo que se grafa nas arestas desse denso vazio deixado por uma história condenada a sua própria inconclusão.

O desejo também é uma tautologia.

Não quis saber o que ela tem feito da vida. Acho que, para mim, também não faria diferença. Falamos sobre o tempo, a chuva incessante, o trabalho, a ilusão de que nossas vidas continuam independente da distância que nos cinde ao meio e que já não nos é dada a percorrer.

Tive vontade de perguntar se ela ainda canta. Pensava nas inúmeras vezes em que saíamos juntos – uma grade turma – e bebíamos a noite, às vezes sufocada de estrelas, e ela cantava as mesmas canções dos Beatles – eu sempre gostei de *Yesterday* –, os mesmos velhos blues, e me dizia, no fim-deserto-da-madrugada, com a voz rouca e abandonada de quem acredita na redenção em versos e barbitúricos, quando a deixava em casa, que o amor, talvez, seria a maior traição que poderíamos cometer contra o outro. E me dava um beijo antes de sumir, vacilante, pela porta indecisa do sonho. Eu ia para casa sozinho, ouvindo *Yesterday* no toca-fitas do carro, fumando devagar e olhando pela janela a noite que começava a morrer.

Tive vontade de dizer que sempre estive enganado, que não a amei mais do que a minha antiga coleção de LPs, mais que um verso sinceramente cometido, às vezes confundido com paixão – se há paixão, mais uma vez, é a paixão da linguagem, o desejo que turva irremediavelmente a linguagem - que meus livros adiados na estante ou qualquer outra paixão em desuso. Mas estaria mentindo. E a única coisa de que não precisamos é de mais uma mentira para se lembrar.

Entreguei o livro e ela foi embora. Eu fiquei ali, no Café de esquina, olhando as poucas pessoas que desafiavam a chuva, atravessavam as ruas, cruzavam a praça, entravam nas lojas, nos bancos, na antiga Igreja da cidade, nesses lugares todos que recortam o horizonte e limitam a paisagem lá fora. Pedi um café para fumar depois. A dona do Café trouxe a xícara,

o açucareiro, um maço de cigarros e o sorriso delicado de quem compreende que a nostalgia é uma sedição silenciosa, e em que vivemos naufragados. Pensei em um poema, um verso que fosse, mas seria inútil. Ela foi embora, sob uma chuva incessante e resignada, tão distante quanto a imagem que fiz delas nesses últimos anos.

(com o tempo, o amor mesmo desaparece, deixa de ser desejo, urgência, *pathos* anunciado, e passa a uma região intangível de nós. Um lugar onde esquecemos – ou fingimos esquecer – tudo aquilo que nunca houve. Os sentimentos abandonados. Só resta a ilusão mais ou menos indefinível do ter-amado, que se liga à imagem caricatural de nosso ter-sido – para sempre irrecuperável. Há tantas coisas perdidas em nós que, às vezes, só podemos mesmo nos perguntar como é possível viver uma vida inteira arquivando sensações, sentimentos, palavras, gestos, confissões, desejos, histórias que, por um motivo qualquer indiferente a nossa vontade, nunca vivemos.)

Depois que ela saiu, cantei baixinho, quase que em silêncio, aquele trecho de *Yesterday*

Why she had to go I don't know

She woldn't say

I said something wrong

Now I long for yesterday

Yesterday, love was such an easy game to play

Now I need a place to hide away

Oh, I believe in yesterday

No fim das contas, nunca vamos saber por que temos de ir embora.

05.01.2005

Roland Barthes:

Como termina um amor? – O quê? Termina? Em suma, ninguém – exceto os outros – nunca sabe disso: uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna. O que quer que se torne objeto amado, quer ele desapareça ou passe à região da Amizade, de qualquer maneira, eu não o vejo nem mesmo se dissipar: o amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar: o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo sem brilho (o outro nunca desaparece quando e como se esperava). Esse fenômeno resulta de uma imposição do discurso amoroso: sou o poeta (o recitante) apenas do começo; o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior, mítica. (*Fragments de um Discurso Amoroso*)

Há mais mundos por trás de um livro do que se pode perceber ou divisar. Cada palavra esconde o mistério de uma realidade indevassável, que se afirma por si mesma, e que se extingue como um sonho que o dia aborta. Cada palavra alude ao indizível que é sua matéria essencial. O indizível que a devassa nos interditos da significação; nos deslimites da escritura.

Histórias alheias a qualquer história.

Segredos, mentiras, enganos e ilusões que vão sendo concebidas sob a sombra falseada de uma verdade que só existe de si para si. A tessitura impossível. Todo texto é uma urdidura - tecido no qual nos emaranhamos, canto ausente de voz, que se enreda nos labirintos da significação. Todo texto é espelho de um mundo, uma realidade, um ser adverso – este que somos no espaço preciso do irreconhecimento.

Toda escritura é um gesto exasperado de amor.

Uma solidão que se cria para fugir à própria solidão.

A solidão é o vácuo abissal em que se precipita a grafia irresoluta dos dias.

A solidão é a razão de ser da escritura.

Duplo movimento – paradoxo da Linguagem: escreve-se para deixar de ser-estar sozinho; mas isola-se do mundo, furta-se ao mundo, priva-se do mundo, numa rútila e secreta solidão, para *sofreviver* a escritura. Tudo não passa de uma iludida solidão. Do pacto que firmamos com o demônio da escritura: é ele mesmo quem nos revela seus inconfundíveis enganos. Despertos, firmamos esse pacto com conhecimento de causa – somos o actuário que cede a própria alma para resistir à solidão.

20.01.2005

O Querer-Dizer na Obra.

De uma forma geral, a Teoria da Literatura e a Crítica Literária colocam a problemática da expressão artística e estética do autor, a problemática dos significados imanentes da obra nos termos sempre difusos de um querer-dizer. Parece um equívoco, senão epistemológico, ao menos conceitual. Uma grave ilusão, ao menos. Não há um querer-dizer que não seja, a priori, uma construção transcendente, que não extravase, decisivamente, o dizer que perpassa a obra. A problemática dos significados não se dá apenas ao nível da leitura. A própria escritura faz circular, desde a sua origem, os deslimites dos sentidos. As intencionalidades do autor, que se grafam sob a deliberada aparência de casualidade que as leituras mais inocentes demandam, são as primeiras manifestações não de um querer-dizer, que se coloca sempre como um quase-alheamento da escritura, mas de um dizer desde o início orientado.

A escritura deixa-se atravessar por esse dizer polissêmico, que acena para a abertura dos sentidos, para a impossibilidade de fixar todos os significados possíveis de uma obra. É a leitura crítica que fala em termos de um querer-dizer, que solicita um sentido entre vários, que faz suas escolhas – singulares, características – que podem ser políticas, ideológicas, culturais, estéticas, psicanalíticas, psicológicas, filosóficas, mas que não deixam de ser uma escolha entre tantas, uma decisão que se toma em função de um querer-dizer, que é uma construção deliberadamente transcendente, prefixada muito mais por sua leitura, e que representa uma tentativa de ultrapassar a problemática desse dizer polissêmico que a obra lhe impõe.

25.01.2005

Eu quero escrever a dissolução.

31.01.2005

Eu continuo sem saber o que fazer ou esperar de minha vida. É como se toda decisão e toda escolha se dessem de forma indiferente aos meus próprios desígnios, inadvertidamente. É como se parte de mim mesmo se mantivesse alheia, assistindo à distância cada um de meus desacontecimentos. Mesmo nos piores momentos, vivo essa sensação estranha de que parte de mim está ausente, vagamente distribuída pelas coisas fora de lugar. Talvez tenha a ver com uma certa experiência inalienável da solidão que me impus ao longo de uma vida inteira de desconversas e interditos. Uma certa barreira sentimental, que não se deixa atravessar, que se fixa diante das coisas, do mundo, das pessoas como uma forma de me salvaguardar. Mas de quê? De quem? Por quê? Depois de tanto tempo, já não é possível encontrar as respostas.

18.02.2005

Finalmente recebi alguns exemplares da *Revista Coyote*, de Londrina, Paraná. Ademir Assunção, um amigo querido e inestimável havia me pedido um breve currículo, uma ou outra fotografia e a autorização para publicar uns poucos poemas meus na revista. Acedi prontamente. Não pela glória, sempre pseudo, de saber que meus versos circulavam por um meio muito mais amplo que o do círculo de amigos que me lêem em cartas, recados, avisos. Mas porque desde os quatorze anos de idade é que venho escrevendo poesia e alimentando a ilusão – uma das poucas que me resta – de que nem tudo está perdido, de que há algo em meus versos que, talvez, possam vencer o tempo, inscrever o tempo, grafar-se sutilmente no tempo. Tenho vinte e seis anos e é a primeira vez que vejo poemas meus publicados. A grafia inabalável dos tipos, os poemas e os versos espalhados ao longo de duas páginas, encerrando o volume, meu nome em destaque, o título escolhido para a seleta: “Arqueologia da Solidão”. Tudo me agradou plenamente. Os poemas fazem parte de um livro inédito, que escrevo e reescrevo com a mesma e invencível obstinação – *Objetos Perecíveis* – buscando a poesia secreta que me abriga todos os dias e que se perde de mim quando ultrapassa os limites das sensações, as fronteiras do pensamento e ganha seus contornos mais ou menos certos, vacilantes e definitivos no interior da linguagem. Há quase vinte anos busco a minha linguagem. Inútil. Vendo os versos impressos contra o fundo branco e negro da página da revista percebo que minha linguagem é a linguagem de todos os homens, distribuída e dada, que se compartilha na disseminação dos sentidos, na magia secreta das formas, no palimpsesto da grafia. Minha voz é a voz de todos os escritores que me habitam desde a mais remota leitura. Não nos livramos nunca de uma certa tradição que nos precede. Com sorte, inventamos o jogo insondável de nossos precursores, como queria Borges. *(In)Definição; Bilhete Encontrado no Bolso do Casaco; Depois do Último Atentado; Como Dizer e Carta a Sam Shepard Antes que Seja Tarde Demais*. Eis os cinco poemas escolhidos com precisão e

acuidade pelo querido Pinduca. De uma seleção com mais de trinta poemas, ele foi capaz de escolher, sem me consultar, aqueles que, de certo modo, me são mais caros, mais emblemáticos de tudo o quanto tenho buscado, vivido e experienciado graças ao Mistério Impenetrável da Poesia. Entre eles, gosto particularmente de

Depois do Último Atentado.

qualquer dia, de repente,
a gente acaba se encontrando,
numa dessas esquinas perturbadas
de um poema angustiado.
(como aquele do Iessiênin
a um Maiakovski desesperado)
e só então você vai ver,
que ainda arrebento o silêncio
(feito essas janelas estilhaçadas
depois do último atentado)
e ao invés de cortar os pulsos
e estragar as paredes do motel,
te mando um cartão-postal
de um lugar qualquer,
só pra dizer que, por aqui,
as coisas continuam indo mal.

Talvez porque veja nele, em escorço, minha idéia fixa, minha forma de me definir em relação ao mundo e as coisas, meu jeito de me sentir, de viver, de ganhar dinheiro. Eu sou, sob muitos aspectos, essa angústia transcendente que meus poemas trazem em si. Essa angústia que escorre sob os signos da renúncia, do abandono, do esquecimento, da sensação de que não há lugares que me caibam nessa existência pendular, oscilante, que se deixa marcar por suas próprias sem-razões, por seus medos obtusos, por seus sonhos naturalmente abortados.

22.02.2005

É só o mesmo sentimento de desajuste e um princípio de angústia correndo a alma até os ossos, deixando um vazio concreto no lugar daquilo que deveria ser o peito, um vazio derrotado e desiludido. Às vezes fica difícil respirar. É inacreditável como pouquíssimas coisas que vivemos ao longo de uma vida inteira têm a ver com felicidade ou satisfação completa. Na verdade, a vida deveria ter como lema um desses anúncios de canais de tevê: “satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”. Não basta à vida já vir com o prazo de validade vencido, ela ainda apresenta uma série de defeitos, falhas, erros operacionais, problemas técnicos, urgências, enganos, incertezas. Não há manuais para a vida. Por isso escrevo: não para dar vazão às inquietações do espírito, simplesmente, o que não seria nada; mas para repensar a vida, o mundo e as coisas para além dos enganos e das ilusões com as quais essa mesma vida, esse mesmo mundo, e essas mesmas e inalienáveis coisas, nos cercam.

Escrita:

O espírito não conta e não canta, mas tampouco ele se cala: ele quer e há de ser, necessariamente, escrita.

Escrevo para mim? Escrevo para os outros? É de fácil solução esse dilema, na verdade, pois já o momento de largada e de ímpeto não deixa de ser, sempre, uma vivência comunitária (“eu” também sou “todos os outros”) (Peter Handke. *Fantasia da Repetição*)⁷³

Escrever é uma forma de estar-no-mundo, de encontrar um lugar que nos sirva, ainda que desconfortavelmente, ao longo de uma vida inteira. Porque escrever é tessitura que, muitas vezes, sobra numa perna, apertar no peito, sufoca como um nó desiludido na garganta. A

⁷³A tradução dos excertos de *Fantasia da Repetição* são do amigo, poeta, professor e tradutor José Pedro Antunes, a quem devo boa parte de meu interesse pelo alemão e de minha paixão pela literatura contemporânea de uma forma geral. Foram publicados no jornal *Tribuna Imprensa* de Araraquara, no caderno de cultura, em 16 de fevereiro de 2005.

grande pergunta é por que continuamos? O que nos motiva à confissão dolorosa e dissimulada de nós mesmos?

10.03.2005

Hoje pela manhã resolvi os últimos problemas com o aluguel de minha nova casa. A idéia do casamento já não me assusta ou incomoda há algum tempo. Quase que já não restam dúvidas também, embora quase tudo que envolva o gesto exasperado de existir sejam incertezas, angústias, vagos e inapreensíveis temores. Talvez seja um problema de representação, de se interrogar sobre quem se é, no momento em que se é e as coisas, a vida e o mundo se nos impõem como uma espécie insondável e desconhecida de mistério, que se nos negam ou rejeitam, barbaramente, em sua face mais nítida e cruel.

Talvez seja só a hora de viver uma nova representação de mim mesmo.

Merleau-Ponty: O movimento das idéias só consegue descobrir verdades respondendo a alguma pulsação da vida interindividual, e toda mudança no conhecimento do homem tem relação com uma nova maneira, pessoal dele, de exercer sua existência. Se o homem é o ser que não se contenta em coincidir consigo, como uma coisa, mas que se representa a si mesmo, se vê, se imagina, oferece a si mesmo símbolos, rigorosos ou fantásticos, fica bem claro que em contrapartida qualquer mudança na representação do homem traduz uma mudança do próprio homem. (*“O Homem e a Adversidade”*. In: Signos. Pág. 254)

O casamento, o doutorado, as aulas como um, quem sabe, incipiente professor de latim e teoria literária, os projetos, os planos, as estranhas e indistintas perspectivas não constituem só uma mudança radical de vida, mas também uma nova forma de me encarar ao espelho, de me perguntar – quem sou?, o que sou?, o que represento agora?

Essas questões nunca, nunca se respondem!

A consciência de que criamos nossas próprias representações não garante o conhecimento pleno e irrestrito de nossos papéis. Somos, ao mesmo tempo, a representação concebida e o improviso eterno de nós mesmos, o que nos obriga esse constante devir, esse iniludível vir-a-ser, sempre a nos solicitar novos papéis, outras falas – alheias palavras -, diferentes palcos de nós mesmos. E já não há espaço para os grandes dramas, principalmente quando tudo parece se confundir com uma ópera bufa ou uma comédia de costumes. Mas nos representamos sempre como quem leva a efeito seu último e desesperado auto-de-fé, sua tragédia clássica, seu drama barroco.

Como dizer “Eu sou” para além dos limites dessa semi-cegueira, dessa incorrigível miopia que só me permite divisar a superfície acidentada de mim mesmo? Talvez eu não passe de uma ponte entre o espaço abissal de meu próprio ser – indefinível por sua própria natureza – e o que represento, diariamente, e que só pode ser tomado como uma experiência real e concreta pelo Outro que, alheio a sua própria representação, me distingue e percebe não como uma coisa entre coisas – o que seria uma falha grave de percepção -, mas como alguém que, feito a si mesmo, reivindica o eterno estatuto de ser. Assim como sou percebido pelo outro, eu também o percebo e, no jogo dissimulado da representação, acredito que ele *seja*, acredito que diviso sua essência, que sou capaz de re-conhecer sua existência livre de retoques ou rubricas indicativas.

25.04.05

Um sobrado amarelo, pintado de novo, mas cuja pintura vai deixando transparecer um ar cansado, renitente, desiludido. As casas, com suas cores e falsas simpatias, também se cansam e se desiludem. Uma vida em comum, que mal começamos a construir e que já acena para tantas e inconfundíveis incertezas. Nada se fia ou se constrói de acordo com nossos alheios

projetos. O que há de vir talvez seja sempre a sombra mal projetada do que adveio e não ficou. A sombra dissoluta desse presente eterno, diáfano, que vai gastando o mundo a sua volta. De certa forma, continuo a viver a mesma solidão que me cerca e persegue desde mal em minha infância, desde que me entendo como uma criatura mais ou menos consciente de suas próprias limitações, de sua incontornável solidão, de seu hábito de mentir, dissimular e enganar a si mesma, para que a vida seja minimamente leve em seu lento esgarçar. Joseph Brodski tem razão ao afirmar que a verdadeira história da consciência começa com a primeira mentira de cada pessoa. Inútil resistir à lógica implacável dessa idéia. Minha consciência de fato só existe quando se dá conta e percebe cada uma das mentiras infundadas e implausíveis que me conto como uma forma de, quem sabe, aplacar a inquietação essencial de minha própria consciência. No fim, saber que se engana a si mesmo, sem remorsos ou desassossegos grandes, é idêntico a acabar curvado sobre si próprio como quem leva um inapelável soco na boca do estômago. Essa é, entre todas, a pior forma de violência. Conhecê-la talvez aplaque um pouco a angústia de não ser de todo capaz de evitá-la. A consciência de uma casa que se desilude, de uma vida em rascunho, sempre e sempre projetada, uma vida de interiores, translúcida em seus mistérios e suas dúvidas, um ou mais sonhos disfarçados em ideais, procuras, opiniões, frágeis certezas, é isso que sou, visto da perspectiva de quem se habituou à solidão de si mesmo, uma solidão enorme, viscosa, que me acompanha pelos caminhos desiguais dos calçamentos diuturnos que me conduzem de volta ao mesmo sobrado amarelo, à idêntica vida receosa de ser o que desde sua origem deveria de fato ter sido – vida. Melhor estar enganado, seguir enganando-se. Melhor a consciência da mentira individual, particular e intransferível – marca, digital, DNA delirado e inseqüente – que se amalgama a outras mentiras, igualmente pessoais e intransferíveis, que vão desenhando essa arte pictórica, rupestre, primitiva, que ainda chamamos de História.

10.05.2005

O que dói, na verdade, é a consciência clara e translúcida do mundo.

21.06.2005

Eu sempre penso maior as coisas que não podem ser!

25.06.2005

Parece certa a viagem de M. R. P. para a França. Um ano como bolsista, matriculado numa universidade francesa. Márcio é um intelectual, dos melhores que já conheci. Capaz de pensar para além de sua própria formação, dos limites que um *pensar nos trópicos*, como diria Luiz Costa Lima, pode nos impor. A França é um destino inteiro. Ainda sonhamos a França. A França de Barthes, Derrida, Deleuze, Baudrillard, Foucault, grandes pensadores da cultura contemporânea, a França de Diderot, de Rousseau, de Voltaire, grandes pensadores da alta tradição da modernidade, mas também a França de Racine, de Bertrand, de Hugo, de Rimbaud, de Mallarmé, de Valéry, de Gide, de Ponge, a França que nos toma de assalto, como um velho delírio de conhecimento. Nos conhecemos há pouco mais de dois anos e travamos uma amizade sincera, franca e decisivamente intelectual. Toda amizade é uma forma de hospitalidade, de receber incondicionalmente o Outro, de reconhecê-lo, no mínimo, nosso par, já que é impossível reconhecer o Outro como nosso igual. Não há iguais. E apagar as diferenças é uma ilusão a qual não nos podemos dar. Discutimos os rumos do pensamento, da criação, da estética. Falamos sobre a necessidade de restaurar, de algum modo que seja, o poder transcendente da palavra, a arte como salvaguarda diante de um mundo que parece transigir diante da barbárie e alijar de si mesmo os vestígios da civilização. É nossa formação literária e nosso interesse comum pela filosofia que nos aproxima de um pensamento cada vez

mais vertiginoso, que busca – talvez ilusoriamente – um *ethos* que seja capaz de romper com os limites insondáveis de uma época que faz da verdade um produto de troca relativo, um fetiche, que se perde dos valores e dos costumes e os condena ao exílio da ingenuidade ou da utopia impossível. Não se trata, é claro, de afirmar os valores vigentes, os velhos e obsoletos valores, os valores reacionários, do tipo Ideal, Pátria e Família. Ao contrário, trata-se de reconhecer que, em algum momento de transição entre a modernidade e o estágio contemporâneo do capitalismo e da cultura, a experiência humana da verdade e dos valores, o re-conhecimento de um *ethos* que nos guie e oriente por entre a selva escura do capital transnacional ou da fruição transtética, em que tudo é permitido, aceito, comercializado e vendido, ficou perdido, esgarçou-se. Talvez Gianni Vattimo tenha alguma razão ao afirmar que “*a experiência pós-moderna da verdade é uma experiência estética e retórica*”, mas não pode ser apenas isso. Quando a verdade já não puder ser re-conhecida por entre os desníveis e os interditos da linguagem, não é só o homem que perde, mas é toda sua história, sua consciência, a civilização que à custo busca construir, reaver, transformar. A verdade deveria manter, de algum modo, uma dimensão essencial, que não pudesse ser posta à prova, que não se confundisse com seus próprios procedimentos retóricos de construção. Parece um idealismo vago e obtuso, um olhar místico ou mítico para a verdade. Mas não é. Antes, é uma urgência do Ser, uma imposição, uma necessidade de perceber, entre os escombros da lógica cultural do capitalismo, uma saída que não seja a crença insofismável nessa mesma lógica. Nosso eterno conflito, que Nietzsche já descrevera tão bem em *A Gaia Ciência*:

O pensador: este é agora o ser em que o impulso à verdade e aqueles erros conservadores da vida combatem seu primeiro combate, depois que o impulso à verdade se demonstrou como uma potência conservadora da vida.

E é possível que o próprio Nietzsche, como o pensador moderno por excelência, tenha aberto o caminho – perigoso, é preciso reconhecer – para essa percepção retórica da verdade:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (*Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*)

A questão, desse modo, é nunca perder de vista o fato de que Nietzsche sempre foi um criador – muito mais que simples filósofo ou pensador de uma época, de um momento histórico, de uma realidade –, no sentido grego do termo. Engendrou uma filosofia poética, cujos conceitos e idéias se fundem num ritmo particular, altamente singularizado, que busca fazer da linguagem filosófica uma manifestação que se divise com a própria arte. Concebeu, assim, suas verdades inalienáveis. Criou seus mitos. Forçou a insurreição da linguagem. O próprio *Übermensch* é o grande mito nietzscheano – o supra-homem, além do bem e do mal, extra-moral, que já não dependeria de valores ou conceitos, de verdades ou moralidades expressas pela civilização mesma. O *Übermensch* não precisaria de quaisquer determinações morais para existir – sua singularidade, sua superioridade, seu des-ligamento absoluto do mundo circundante garantiriam, por si só, o domínio sobre si mesmo, seus impulsos e instintos mais primitivos. A única verdade, para o filósofo alemão, é a de que “o homem é um ente que deve ser ultrapassado”. E é no contexto dessa utopia que Nietzsche desautoriza os ideais pré-concebidos de verdade. O homem é um animal que busca a verdade ainda que não saiba de onde ela deriva:

Continuamos ainda sem saber de onde provém o impulso à verdade: pois até agora só ouvimos falar da obrigação que a sociedade, para existir, estabelece: de dizer a verdade, isto é, de usar as metáforas usuais, portanto, expresso moralmente: da obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos. Ora, o homem esquece sem dúvida que é assim que se passa com ele: mente, pois, da maneira designada, inconsciente e segundo hábitos seculares – e justamente *por essa inconsciência*, justamente por esse esquecimento, chega ao sentimento de verdade. (*Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*)

Para Nietzsche, toda a verdade depende dessa urgência do homem-social em manter a linguagem sobre o controle das “metáforas usuais”, dos velhos e inabaláveis conceitos. A vida social é um complexo de mentiras, e assim se afirma a verdade como um dos grandes valores sociais. Não é esse universo de absolutas certezas que deve ser afirmado como valor supremo da existência e, talvez, também não sejam essas as verdades que buscamos incansavelmente. Só não podemos divisar que tudo seja ou esteja na dependência da linguagem, nas possibilidades retóricas de manipulação ou controle. Nesse sentido, a criação estética, a arte, a literatura, pode ser o lugar de uma reconciliação – do homem consigo mesmo e com a verdade latente das coisas, do mundo e dos seres. Um espaço de re-conhecimento do Outro, das diferenças que nos perfazem em relação ao Outro, da percepção desse Ser que não somos, que vive na dependência do possível, o velho *eikós* grego, a velha ética que reside nas fronteiras do signo, no interior da estética. Esses e tantos outros dilemas acompanham a mim e ao Márcio nessa amizade que busca hospedar em si todas as distinções, todos os desencontros, todos os conflitos e opiniões que se rejeitam mutuamente, sem que a própria amizade se rompa. Agora, com a viagem para a França fica um diálogo interrompido. A amizade também é esse interromper-se momentâneo, difuso, oblíquo, que se reata depois, quando já não somos os mesmos, porque todo o passar do tempo é a fluência incessante de nossos pensamentos, nossas idéias, nossas certezas. Um diálogo adiado: projetos de artigos, ensaios, livros – a aproximação entre filosofia e literatura, a concepção de uma filosofia da literatura. Tudo

adiado em favor da viagem que se ensaia. Não importa: a amizade permanece porque, como diria Cícero,

O que nos agrada não é a utilidade oferecida pelo nosso amigo, mas sim o carinho desse amigo; e tudo o que nos for oferecido por ele, nos será agradável, contanto que transpareça a dedicação. Tão longe está que seja a indigência que cultiva as amizades que justamente aqueles que, pelas suas riquezas, pelo seu crédito e sobretudo pelas suas virtudes, a mais segura das garantias, têm menos necessidade dos outros, — são os mais generosos e benfeitores. Não sei se será bom que os nossos amigos não necessitem de nós. Como poderia mostrar meu zelo por Cipião, se ele não procurasse meus conselhos e meus serviços, seja na paz, ou na guerra? Nossa amizade não nasceu pois, da utilidade, mas a utilidade a seguiu. (*Diálogo Sobre a Amizade*)

A amizade é uma forma de se descobrir no Outro, de se desvelar, ainda que sejamos e não passemos, sempre, de representações mais ou menos definidas de nós mesmos. Nem todas as amizades são felizes, certas ou duradouras. Amigos só os concebemos em nossa geração. É preciso que se compartilhe de um certo número de idéias, conceitos, dúvidas, vivências, práticas, conhecimentos e incertezas que se inscrevem a partir de um determinado tempo, um tempo compartilhado, dividido, partilhado, que forma um universo de sensações, de absolutas experiências.

20.07.2005

Entreguei, finalmente, a versão definitiva de minha dissertação de mestrado.

21.07.2005

Meu tio Morrendo.

Um telefonema. Descubro meu tio morrendo. Os médicos deram poucas horas de vida. Desde ontem, todos esperando a morte de meu tio morrendo. Um câncer – essa palavra que muitos

ainda relutam em nominalizar. Um câncer corroendo sua garganta como um rato, um inseto, como qualquer animal desprezível, que se pisa e cospe em cima. Um câncer levando embora meu tio morrendo. É o início de um sentimento irrevogável de perda. A consciência de que o processo é irreversível e que, de qualquer modo, não pode ser compreendido, explicado ou definido a não ser pelo sentido de ausência que vai tomando o lugar dessa presença cada vez mais diáfana. Meu tio morrendo. E uma difusa infância resgatada a golpes de um sentimento nostálgico que anuncia o luto. Todo luto é uma nostalgia pelo que, invariavelmente, há de se perder no tempo. Eu, meu irmão Oto, meus primos Aldo e José Henrique. A casa de minha família ficava bem em frente ao cemitério. Meus primos viviam em Araraquara. Esperávamos as férias para nos encontrarmos. Duas vezes por anos eles passavam ao menos três meses conosco, na casa de minha avó ou de um de meus tios. Meu avô ainda era vivo. Um alemão educado por uma mãe que nascera nos despojos do tempo do velho Otto von Bismark, que unificara a Alemanha e abrira caminho para a República de Weimar. Meu bisavô morrera numa descarga de infantaria, durante a Primeira Guerra Mundial. Respeitávamos meu avô porque, de certo modo, sonhávamos com a guerra. Ninguém mais, ali, estivera tão perto da barbárie. Não sabíamos, é certo, o que era a barbárie. Mas víamos *Platoon* e imaginávamos que se precisa ser mesmo quase que um herói de gibi para vivenciar a guerra. Meu avô morto. Foi nossa primeira experiência consciente de perda. Nesse tempo, já não éramos crianças. Agora, meu tio morrendo. Quando crianças, fazíamos do cemitério um tipo estranho de playground. Éramos quatro bestas-feras soltas numa infância que parecia interminável e, depois, numa juventude que parecia invencível. Meu tio morrendo foi a vítima mais constante de nossas injustificáveis brincadeiras. Fora dono de bar a vida toda. Andava com dificuldade porque fora ferido seriamente pelo coice de um jumento. Um desses jumentos que se pintam como uma zebra, ajazados à andaluza, para que as crianças tirassem fotos sobre ele. Até hoje temos essas fotos perdidas em alguma velha gaveta. Sabíamos que não era uma zebra, mas

nunca quebramos o pacto ficcional, a urgência da verossimilhança. Enganávamos, ludibriávamos, distraíamos meu tio morrendo e saíamos com os bolsos cheios de doces, refrigerantes, satisfação. Roubávamos os doces que ele, invariavelmente, nos daria a pretexto de cuidarmos do bar enquanto fosse ao banheiro ou de não contarmos a nossa tia as doses que ele bebia ao longo de todo um dia de trabalho. Roubávamos. Vencíamos o adulto. Vencíamos, inconscientemente, o domínio paterno. Ainda não sabia disso, mas queríamos mesmo vivenciar uma infância de transgressões. Era cruel ser comum. Ser como todos os garotos da rua – uma rua de subúrbio – que vivam trancados em seus quintais e iam para a escola com os uniformes impecáveis, as camisas por dentro das calças, proibidos de estarem conosco. Éramos todos filhos de classe-média baixa, tínhamos quase tudo o que queríamos, mas transgredir era uma forma de estar vivo, de não se confundir com o mundo que nos cercava, um mundo ordenado, adulto, paterno, rígido e compreensivo ao mesmo tempo, um mundo que rejeitávamos porque só podíamos acreditar numa liberdade irrestrita, do corpo e do espírito. Às vezes, no fundo da casa de minha avó – caminho para que meu tio morrendo chegasse ao seu bar –, cavávamos um buraco no chão, enchíamos com água e barro, cobríamos com um pouco de grama seca e restos de terra e ficávamos escondidos, esperando que ele saísse para o trabalho, passasse pelo caminho de sempre e caísse no buraco. Ríamos. Talvez, idiotas que éramos. *Schadenfreud*, uma palavra intraduzível, mas é assim que os alemães chamam esse riso, essa satisfação, essa sensação de prazer que a desgraça alheia é capaz de causar. As pequenas desgraças, é claro. Eles que foram especialistas nas maiores delas. Penso que meu tio morrendo pactuava de nossas brincadeiras, porque nunca se furtou a seguir o caminho de sempre, a evitar a armadilha, o tombo, o rolar pelo chão – sujo de barro e poeira. Éramos crianças a cavar buracos e escondê-los nos mesmos caminhos de sempre. Um telefonema. Depois, sento no degrau que dá para a varanda e choro. Pelo meu tio morrendo, pelo fim definitivo da infância, que se encerra com meu tio morrendo – um símbolo dela.

Choro pela sensação de que não há lugares nesse mundo em que possamos estar absolutamente livres de nós mesmos. Sartre costumava dizer que a gente se livra de umas neuroses, mas não se cura de si mesmo. Jacques Derrida diz que para vivenciar o luto é preciso ontologizar os restos, dar sentido a eles. Recolher os despojos. É isso que estou fazendo. Acendendo a pira para meu tio morrendo. Sempre achei que só é digno chorar a morte antes da morte. Depois, é a liberdade. Choro porque reconheço que já não há os caminhos de sempre.

22.07.2005

Meu tio morreu. Flores, velas, café, pessoas. Minha tia sofrendo. Meus primos sofrendo – gêmeos idênticos, iguais em quase tudo na vida. Distintos no sofrimento, talvez. O sofrimento é uma das formas de vivenciar uma alteridade radical, o princípio da diferença. Como diria Tolstoi, em *Ana Kariênina*, “as famílias felizes são sempre iguais. As infelizes, são infelizes cada uma a sua maneira”. O mesmo se dá com as pessoas. Talvez o que haja de mais estranho ou desagradável na felicidade é a sua uniformidade bovina, a sua manifestação quase patética, que só encontra o riso fácil como forma natural de expressão. Schopenhauer acreditava que a felicidade é só um momento de supressão da dor. De minha parte, acredito, ela nunca se pareceu tanto com uma ilusão vendida à prestações pelas *Casas Bahia* e congêneres, pelas propagandas de televisão, pelos programas de auditório, pelas revistas femininas e suas sessões de conselhos sentimentais. Uma ilusão que muitas pessoas encontram no divã dos analistas ou na bula dos fármacos em geral. O sofrimento já não é uma condição inerente ao caráter trágico do homem. É um distúrbio na recaptção de serotonina, uma falha na conexão sináptica. Os indivíduos seguem a contrapelo da existência. Iludem-se. E a ilusão não é e nem nunca poderá ser o melhor dos antídotos para a própria vida. A ilusão, de certo modo, é uma forma de livrar-se de si, ainda que momentaneamente, ainda que sob o risco de um retorno

cruel e sempre mais frustrado ao incompreensível de si mesmo. O ideal seria não nos enganarmos – nunca, em hipótese alguma, escolher a ilusão ao olhar severo e implacável sobre o próprio Ser. O gesto mais nobre que podemos cometer em nosso favor é não pensar na felicidade como o bom, o objetivo ou o princípio geral de uma existência inteira. Talvez o interdito maior da felicidade é não pensar nela e nunca tentar encontrar sua definição mais simples sob pena de um eterno e infindável desencontro. A felicidade – ou a idéia que fazem dela, ou a idéia dela vendida diariamente nas gôndolas dessa realidade midiática, cada vez mais virtual – está sempre distante da verdade. Parece pessimista, mas não é. Perceber o real como um espetáculo concebido à base de troca, entender que a felicidade jamais poderia consistir numa vida de eletrodomésticos ou automóveis de uma última geração, é constatar que só nos resta o conhecimento, e que ele também não pode conduzir ninguém à felicidade enganosa sonhada todos os dias a custo de privações e desejos cada vez mais urgentes – e quanto mais urgentes, mais desnecessários. Só o sofrimento parece verdadeiramente real. Meu tio morto. Minha tia sofrendo. Meus primos sofrendo. É o princípio do luto num mundo que se acostuma, numa velocidade cada vez mais espantosa, a velar seus mortos. A esquecer seus mortos. A fingir que já não há barbárie. Incômodo saber que, apesar de tudo, de nossa condição de animais lingüísticos, racionais, pensantes, a morte permanece para sempre alheia aos limites da linguagem. Na verdade, a crença contemporânea de que tudo se restringe à linguagem desgasta nossa capacidade mais íntima de sentir. Talvez Cioran tenha razão:

Se, por acaso ou por milagre, as palavras se volatilizassem, mergulharíamos em uma angústia e em um embotamento intoleráveis. Tal mutismo nos exporia ao mais cruel suplício. É o uso do conceito que nos torna donos de nossos temores. Dizemos: a Morte, e esta abstração nos exime de experimentar sua infinitude e seu horror.

Dizer, afirmar, definir ou nominalizar é uma forma de fugir ao medo ancestral que os sentimentos, inclusive o da morte, pode nos despertar. Abstraímos tudo o quanto nos atemoriza sentir, viver ou experienciar:

Batizando as coisas e os acontecimentos eludimos o Inexplicável: a atividade do espírito é uma trapaça salutar, um exercício de escamoteação; permite-nos circular por uma realidade suavizada, confortável e inexata. Aprender a manejar os conceitos - desaprender a olhar as coisas.....

O conhecimento, a reflexão, o pensamento nem sempre representam uma iluminação ou um desvelamento. Nem sempre podem significar a compreensão plena e absoluta de tudo o quanto se nos impõe como uma dúvida, uma incerteza, um temor. Escrever também. Essa busca incessante por respostas que nunca, nunca vêm. Escrever, na verdade, é elidir os objetos, as sensações, os sentimentos e o desarranjo que as coisas do mundo nos provocam. Escrever é acreditar que as palavras podem tomar o lugar das coisas, minimizar o horror, ferir a superfície de tantas idéias que, realmente vivenciadas, nos feririam profundamente. Escrever é fugir, rejeitar, perder-se – antes de tudo da sensação angustiante da morte, de cujo entendimento permanecemos sempre no limiar:

A reflexão nasceu em um dia de fuga; dela resultou a pompa verbal. Mas quando se volta a si mesmo e se está só – *sem a companhia das palavras* -, redescobre-se o universo inqualificado, o objeto puro, o acontecimento nu: de onde extrais a audácia para enfrentá-los? Já não se especula sobre a morte, se é a morte; em vez de adornar a vida e atribuir-lhes fins, arrancamos seus ornamentos e reduzimo-la a sua justa significação: *um enfemismo para o Mal.*

Impossível vencer o Mal de que fala Cioran. Estamos e estaremos sempre condenados a não atravessar os limites mais fundos das idéias, dos conceitos, das teorias, das reflexões que nos conduzem à enganosa – embora agradável, é preciso reconhecer – superstição de que vencemos o Mal, a Vida, a Náusea, o Tédio, a Morte, o Destino – uma constelação de símbolos – pelo domínio inalienável da linguagem:

As grandes palavras: destino, infortúnio, desgraça, despojam-se de seu brilho; e é então que se percebe a criatura brigando com órgãos enfraquecidos, vencida por uma matéria prostrada e atônita. Retire do homem a mentira da Desgraça, dê-lhe o poder de olhar por debaixo desse vocábulo: não poderá suportar um só instante *sua* desgraça. É a abstração, as sonoridades sem conteúdo, dilapidadas e empoladas, que o impediram de desaparecer, e não as religiões e os instintos. (*Breviário da Decomposição*)

“*Palavras... Palavras... Palavras...*”, é assim que Hamlet, o príncipe da Dinamarca, o homem cindido entre o poder político e o impulso poético, procura compreender não apenas o mundo, o que não seria nada, mas o sentido de Ser diante do mundo e de sua própria escolha, uma escolha que pode conscientemente arrastá-lo para o fim.

28.07.2005

Eu não consigo escrever sobre fatos, toda vez que penso um poema, um conto, um romance, uma peça de teatro; toda vez que me debruço sobre o mundo a procura de fatos, acabo relegado à crença de que por trás dos fatos só há mesmo um complexo de amenidades, cujo interesse jamais pode perdurar para além dos limites do tempo que o engendra. Talvez eu queira escrever o intemporal, o que não se marca nunca, o que se transforma com o *Zeitgeist*, com o próprio espírito do tempo. Talvez os fatos não sejam mesmo tão importantes assim. As impressões da vida, desse estar vivo que a custo se compreende ou se elucida – quando julgamos que mesmo de forma remota descobrimos algumas respostas – sob o véu de estranheza que nos toma, é isso que busco escrever. Divisar na escritura o que há de mais danoso ou maravilhado na vida e suas manifestações diárias, equívocas, espantosas. Desvelar uma angústia diária, um medo que não se justifica, um horror diante das coisas pérfidas ou nulas, diante de si mesmo, sob aparência de remorso. Só há estranhezas. Toda história é um universo de estranhezas, renúncias, abandonos e solidões. A escritura, antes de tudo, tem de revelar a solidão inviolável das coisas e do mundo, do indivíduo que, cada vez mais assolado por um mundo de multidões, já não é capaz de conviver consigo mesmo. Talvez eu esteja em

busca daquilo que a escritora francesa Nathalie Sarraute, definia como “os movimentos sutis, quase imperceptíveis, fugitivos, contraditórios, evanescentes, frágeis tremores, esboços de apelos tímidos e de recuos, sombras leves que deslizam, e cujo jogo incessante constitui a trama invisível de todas as relações humanas e a própria substância de nossa vida”. Não há nada – ou muito pouco apenas – por trás dos fatos. A não ser uma terrível solidão que se anuncia com horror e para a qual – como a Medusa mitológica – não estamos preparados para encarar em toda a sua plenitude devastadora, terrível, imobilizante. Eu quero escrever essa solidão humana que nos atravessa feito um dardo, que nos precipita ao que Fitzgerald chamava de “a noite escura da alma”; essa solidão humana que os homens rejeitam se aglomerando diariamente em bares, cafés, restaurantes, cinemas, teatros. Não é a proximidade com o Outro ou a procura pelo entendimento do Outro que interessa ao homem contemporâneo. É a fuga desabalada e inútil de sua incontornável solidão. Os fatos não são importantes diante do peso insustentável da condição humana. E é possível que eu nunca consiga escrever, definir ou entender essa mesma condição. Não importa. A arte é o exercício dessa eterna tentativa. Os movimentos dissimulados. Poucos, nenhuns gestos. Nada. Só a consciência exacerbada de uma busca incessante que nunca, nunca se revela, que, caso se revelasse, deixaria de ser esse jogo ao qual nos entregamos, em que apostamos cegamente, que alimentamos e vivenciamos as custas de nós mesmos, de nossos próprios desentendimentos, de nossas vagas mas sempre presentes incertezas. A escritura deve manter a lógica implacável de todas as incompreensões humanas. Pobres dos que pensam a escritura como a revelação das verdades mais remotas do homem. Ela jamais poderia responder a perguntas que nós mesmos não somos capazes de formular. Assim, escrevo como quem se constrange diante do espetáculo incrédulo e delirante de si, do mundo, das coisas e de tantos sentimentos fora do lugar. Escrevo como quem vive, desde a mais remota infância, o fascínio dos livros, não os que se condenam à estante ou que nos obrigamos a conhecer – todo

conhecimento é uma ilusão –, mas os livros que, de certo modo, me desprendem de mim mesmo e me conduzem aos mais distintos espaços de uma consciência que eu mesmo jamais pudera conceber. Talvez seja a velha afirmação de Pessoa: “A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta”. É a partir dessa consciência que vivo a urgência irrevogável da escritura – uma condenação cuja pena é sempre maior do que o crime de se grafar a palavra sobre a superfície cansada dos dias. A escritura, para mim, é uma forma de saber que seremos sempre os humilhados e os ofendidos, os que se desligam do mundo, os incompreendidos de olhos rútilos, tristes, melancólicos. Nostálgico de toda a vida – essa é a condição primordial do escritor. Manter a distância, ignorar os fatos, afundar na viscosidade da condição humana, da incompreensão do mundo, do Outro e de si mesmo, até que possamos acreditar que, depois de tanto tempo, podemos dizer o que calamos e se reflete em nós, no fundo sem fundo da alma – essa eterna desconsolada. Isso porque a escritura nunca é um consolo, nunca poderá servir como uma revelação plena. Ela é um caminho que percorremos estranhadamente, como um céu caindo.

14.11.2005

Faz tempo, sim, que não escrevo. O que quer que possa parecer ou aspirar a mais remota novidade, envelheceu irremediavelmente. Um diário pode ser uma forma de não existir também, de ir lentamente perdendo sua vaga e indistinta crença em qualquer realidade. Um diário das horas vazias deve ser isto apenas: o vácuo atormentado de tantas e inevitáveis palavras, memórias, lembranças que vão suscitando pensamentos, imagens, idéias que não podem ser contidas porque se revelam uma urgência sem remédio ou justificativas, que dilacera primeiro a alma – essa antiga. Toda lembrança é um fato estético. E só pode ser sentida como tal. O fato é que reencontro A., loura, olhos azuis. Incrivelmente azuis, como essas manhãs que despertam numa vontade confusa e dolorosa de gostar de si mesmo, uma forma de acordar transido de lirismo, sem desassossegos grandes, essas manhãs que convidam

os olhos a se perder na contemplação desinteressada e inútil da própria existência. Uma fotografia e re-encontro A. Sempre, sempre linda. E eu sei que a beleza é triste e solitária, que a beleza é um sonho delirado que lentamente se desfaz, caminhando sozinha e desamparada por esse mundo enorme de tantos e irrevogáveis enganos. Triste, a beleza, feito esses dias de vento renitente, de chuva incessante e de um calor claustrofóbico, que nos deixa rendidos e entregues. Esses dias em que penso que não deveria haver tanta beleza, meu deus!!, espalhada pelas coisas, pelo mundo, pela lembrança de uma mulher que nos marca tal qual como uma indelével fragrância da qual o corpo, minha forma no mundo, nunca se livra. Uma fotografia e revivo A., linda e fugidia, vestida de bailarina clássica. Talvez, um dia, eu a re-descubra, depois de ignorar novamente seus destinos, como bailadora do Municipal. De qualquer forma, como não ter amado seus enormes olhos azuis? Como não ter aceito o destino torpe e estranho de pensar que estes enormes olhos azuis amavam, sim, outras mulheres, outros homens e outros sonhos que não os meu. Atriz. Escrevi para o teatro, escrevi teatro para estar próximo dela. Nunca fomos adiante, nunca realizamos uma cena, um ensaio que fosse. Tudo era pretexto para uma proximidade dolorosa, que grafada sob o signo da admiração que sentia, nunca permitiu que fosse além de uma relação puramente idealizada – entre o futuro promissor escritor, e a futura promissora atriz. Mas como não ter amado aqueles enormes olhos azuis? Impossível. Depois, foi aceitar a distância, que às vezes traz de volta lembranças e pensamentos, memórias e flagrantes que já não podem ser tocados, mas que também, passado algum tempo, já não nos aflige ou constrange.

26.12.2005

Acabo de sair de casa, de um casamento fracassado que, reconheço, deve parte considerável de seu naufrágio única e exclusivamente a mim mesmo. Deveria ter dito, há quase nove meses atrás, que eu jamais caberia perfeitamente nos sonhos domésticos e inofensivos de uma mulher, apaixonada ou não. Deveria ter dito que tudo não seria mais do que um engano,

porque eu nunca seria nada além de mim-mesmo, do que, consciente ou de forma inadvertida, contemplo ao divisar o pórtico partido de minha própria existência: um indivíduo condenado ao silêncio, à introspecção, aos motivos do espírito, aos pensamentos sempre caóticos, desordenados, estranhos, buscando o impensável, o inaudito, o que ainda não foi divisado pelos limites das artes, das ciências, da literatura, da poesia, buscando a mais funda compreensão do ser, do estar-sendo, do ter-sido, do vir-a-ser, como uma só verdade, uma só realidade. Somos a injunção miraculosa do tempo. O ser é aquilo que sucumbe ao tempo e que busca vencê-lo, tudo de uma só vez, tudo irrefreavelmente, como quando Eliot afirma em seu *Four Quartets*: “*And all is always now*”. Tudo sempre agora. É assim que vivo. O instante mágico e fugidio de um sempre e irrevogável agora. Planos? Perspectivas? Desejos? Sonhos? Esperanças? O que são esses sentimentos ao longo da vida de um homem senão o precipício em que nos atiramos sem refletir ou conhecer ao certo o horror vertiginoso da queda. É preciso reconhecer a queda, amar a queda, prostra-se e entregar-se diante da queda. Como é possível rever as teorias de Heidegger sobre o ser como o que se desvela e oculta, do fim da filosofia no domínio da técnica, da linguagem como a morada do ser e a poesia como sua fonte suprema de expressão, de apresentação levando uma vida conjugal, gremial, ordeira e mentida, fingindo amor, paixão e comprometimentos, deixando minhas notas, os livros, tudo que escrevi, tudo o que morre lentamente, sem publicação, tudo o que tem sido minha vida desde que me aventurei, pela primeira vez, pelos descaminhos sediciosos do pensar, do refletir, pelos desvãos urgentes da escritura? Busco o que está além de mim mesmo, que sou eu, visto de fora, que é parte da humanidade inteira que só consegue olhar a ilusão fraudada da realidade. Mas é essa busca que me cala e silencia, que me afasta do mundo, que me faz perceber a realidade como o sonho enganado de cada dia – o sonho que não houve. Eu não poderia caber na vida doméstica de uma mulher que deseja a felicidade como uma aspiração consoladora ou como um lugar para o qual voltar depois de um dia inteiro desiludido ou

cansado. Eu não poderia caber nos limites de uma vida que me nega o que há de mais essencial ao pensamento: o silêncio e a reflexão. Não deveria ter aceitado a segurança de um casamento no qual, ambos sabíamos, as diferenças sempre forma intransponíveis. É triste deixar. Sempre é triste. Sempre preferi o abandono, porque ele não nos motiva a estranha sensação de que mentimos ou enganamos o Outro, porque ele dói mais fácil quando é em nós, quando estamos mais ou menos habituados a sermos esquecidos. E eu me apaixonei também, como nunca pensei ser possível, como nunca imaginei que me apaixonaria: morena, linda, olhos negros sempre frenéticos, cabelos igualmente negros. Uma mulher que me aceitou como eu sempre fui e sempre revelei desde a primeira vista: um sujeito triste, olhando o mundo com desconfiança e buscando respostas para a existência no círculo de fogo do conhecimento, da renúncia, da entrega. Uma mulher que me ensinou os caminhos para um desejo que se perde em si próprio, com quem posso partilhar um mundo de idéias que transitam livremente em mim. Alguém que não me acha estranho, esquisito, louco ou delirado apenas porque, um dia, resolvi amar perdidamente as palavras que escorrem feito os relógios de Dali ou ruas alagadas depois da última tempestade. Eu me apaixonei pelo que ela tem de mais verdadeiro: as palavras, nas quais também sempre acreditou. Vivemos o desejo, nos entregamos ao desejo. E só queremos reaver nossos caminhos, redescobrir a vida que nos foi vedada um dia, ocasionalmente, quando ela resolveu nascer anos antes de mim e não me esperar, quando eu resolvi entregar os pontos e me casar porque sempre me aterrorizou a idéia de uma solidão plena, para além dos limites indevassáveis do pensamento. Porque ela estava perdia em algum lugar antes de nos encontrarmos, porque ela me habitou desde o primeiro dia em que entrei na sala de aula para falar sobre a literatura, a psicanálise, a filosofia, o pensamento. Eu sou seu professor. Eu ensino na faculdade em que ela estuda. Ela fala, interroga, sugere, questiona. Ela percebe o mistério das palavras, os enigmas que se escondem por trás dessa única ilusão possível, verdadeira e nunca dolorosa: a literatura. Não nos

enganamos ao nos descobrirmos. Ela me levou a acreditar em minha própria literatura, no valor sempre questionado e dissonante de tudo o quanto escrevo. Não sei. Como dizer um sentimento único, experimentado e vivido pela primeira vez? Como dizer algo tão novo, tão diferente, tão forte e incontornável que se transforma num certo modo de existirmos? Estranho ter sido sempre um homem-das-palavras, um sujeito-do-verbo, e não ser capaz de fazer com que elas ilustrem plenamente uma paixão que não tem voz, que não cede, que não se rende, mas que precisa do desejo, da urgência perturbadora do desejo, e que precisa da concórdia, das dores, das dúvidas, do amor, do afeto que nos faz tão certos, tão resolutos, tão seguros de nós mesmos. Como dizer o amor quando ele se nega à qualquer palavra, mesmo a mais perfeita, a mais nova, a mais intocada ou violada das palavras? Experimento a suavidade amando essa mulher, vivendo esse amor, descobrindo-a, aprendendo a suavidade de um afeto que havia encerrado em um lugar desconhecido de mim e que há muito não me perturbava com a força e com as marcas que ela produziu em mim, desde minha cabeça perdida entre versos, livros, idéias e conceitos, passando pelo meu espírito insatisfeito e sempre em busca de repostas, até minha pele, minha boca, meu corpo de 1,78 e 100 kg – símbolo do que sou e represento no mundo –, meu corpo sempre e indefinidamente desajeitado, que caminha de um lado a outro como se pudesse vencer o peso de sua ausência. Não dói abandonar uma incerta segurança para re-encontrar o motivo de minhas buscas. Sempre estive à sua procura. Sempre fui você antes mesmo de nos sabermos. Por isso é parte de mim, arrancada de mim, de volta, lenta e dignamente, para mim. Não dói desfazer equívocos em nome de outras maiores e mais absolutas certezas. Não dói arrancar da vida certas páginas enganadas, notas, rabiscos, arabescos e rascunhos que jamais passaria à limpo, em nome desse amor – minha edição definitiva.

27.12.2005

Um sistema de erros – a vida. Estar lançado no mundo, viver sua vã iluminação, seu momento etéreo, sua transitoriedade que reside em nós – sim, porque mesmo o mundo é tão transitório quanto nós mesmos. Basta pensar em Schopenhauer e em *O Mundo Como Vontade e Representação*. Quando morremos, quando nossa vida encontra seu termo, de transitória e fugidia que é, o próprio mundo morre conosco, o próprio mundo se extingue, porque cessa uma das representações que dele se faz. É o mundo quem nos perde a cada vez que se nos impõe ou nos solicita sua dolorosa realidade. Realidade dolorosa porque vem do mundo e porque a devolvemos ao mundo, em forma pensamentos, gestos, palavras. Mas não se pode furtar ao mundo e à vida. Qualquer sujeito mais ou menos digno, decente, civilizado, sabe que não se pode escolher a alienação diante desse sistema de erros que constituem o conjunto ou a soma de nossas escolhas mais íntimas, pessoais e intransferíveis, esse conjunto de erros que ainda chamamos vida. Não é possível, tal qual um Odisseu redivivo – amarrar-se ao mastro da nau do mundo, da vida, do ser em si mesmo, para ouvir o canto sedutor das escolhas, dos erros, dos equívocos e dos enganos engendrados pelas sereias encantadoras do jugo, da resignação, do conformismo diante do que, preferirmos pensar, não pode ser mudado. Não se pode ouvir o canto tentador da vida e se manter alheio, distante, completamente esquecido. É preciso entregar-se à própria atrocidade, à dor, ao horror das faces escuras e sombrias das sereias.

01.01.2006

“O pai e a mãe andavam há horas entretidos num jogo de cartas com dois casais amigos. Marisa estava no banheiro no andar de cima e, mesmo com a porta fechada, conseguia ouvir Chet Baker na vitrola do quarto, onde seu girassol pendia na janela. É possível que ela tenha rido, avaliado a possibilidade de serem aqueles os últimos acordes que iria ouvir. O cabelo preto e crespo estava

comprido de novo – ela o havia cortado pela última vez há exatos seis meses e oito dias, conforme seu diário. Os pulsos ela tinha acabado de cortar. E, bem ao seu jeito, deve ter pensado: “Putá merda, não imaginei que sangrasse isso tudo””. (Marçal Aquino – “A Família no Espelho da Sala”, em *As Fomes* de Setembro)

Às vezes, a vida é assim mesmo: a gente nunca tem idéia do quanto ela é capaz de sangrar. Viver, existir, ser, não importa o nome que se dê, é sempre doer fora do lugar. A angústia que me causa, entendo, é minha marca no mundo, minha forma de re-conhecimento. Uma aparição, como diria Juliano Garcia Pessanha. Mas dói, fere, queima desde o fundo da alma, de si mesmo, sob aparência de remorso. Há sempre uma pergunta inevitável: se não sangrasse tanto, a coragem não seria maior? Chet Baker tocando *Stella by Starlight* e um corte seco – na garganta, no pulso, na memória a qual estamos atados. Saí de casa, tenho certeza de que o amor que um dia eu senti terminou, mas não sou capaz de definir ou explicar esse sentimento estranho e desconcertante de que feri alguém, de que a magoei ao trazê-la para dentro de minha vida que só tem a oferecer solidão, silêncio e a irrevogável sensação de exílio. Mas como dizer? Como fazê-la entender que a felicidade sonhada por ela não existe. Em mim, no Outro, no Amor, na Vida em Comum, distribuída e dada? Como dizer que felicidade é a mais fraudada das esperanças que uma pessoa pode carregar ao longo de uma vida toda? A felicidade sempre foi uma aspiração consoladora para quem não é capaz de perceber que o espetáculo do mundo é o horror, a angústia, as dúvidas e incertezas que nos formam e nos situam, que nos lançam de cabeça na existência, sem salvaguardas ou redes de segurança. Somo os velhos trapezistas que desapareceram junto com o circo, os espetáculos, a história perdida das coisas. Não se pode trazer alguém para nossas vidas quando tudo em que acreditamos é na distância, no alheamento, na solidão, na ausência da palavra-consolo, da palavra-ternura, da palavra-amizade, da palavra-amor. Não se pode ter as mãos espalmadas e o coração deserto. Não se pode oferecer ao Outro a descrença e o cinismo nosso de cada dia! Um corte seco. A sedução de estar longe. Fica um sentimento canalha de enganos. Assim

como acontece aos santos, é preciso ser vocacionado para aceitar a condição do canalha abjeto. Por que não me perguntei antes sobre os caminhos e os desvios do amor? Talvez, porque, depois de tanta solidão e abandono, um dia a gente acaba vivendo a ilusão de um amor minério, extraído diariamente da mina-convivência, que vai lentamente se arruinando nas frágeis fundações, até que desmorone mesmo, e só sobre partes de nós mesmos perdidas sob os escombros. Hoje, por exemplo, é um dia em que todos se cumprimentam hipocritamente, com seus mesmos falsos sorrisos, seus gestos e paraísos artificiais de compreensão e entendimento, estendendo as mãos ou os braços, beijando-se, qual Judas redivivo, confraternizando-se universalmente. Apenas hoje. No resto do ano, voltam a se odiar, esquecer, ignorar e desconhecer normalmente. No resto do ano, as coisas voltam aos seus devidos lugares. Talvez seja por isso que eu esteja bêbado.

13.01.2006

O ruim do amor, estou certo disso, é que é um sentimento biodegradável. Gasta-se com a vida, perde-se com a vida, consome-se com o corpo, o sexo, o desejo vespertino ou noctívago, distraída e vertiginosamente num prazer que dilacera os músculos, as forças, os membros e arrebenta o corpo que não é capaz de saciar a alma solitária, que olha sempre para o outro lado da vida. O amor é curto, como uma garrafa de uísque, um maço de cigarros, uma conversa agradável e ocasional, que quase já não se pode encontrar. Estou cansado. Acho que cansado demais para o amor como entrega, renúncia, presença plena e indistinta do Outro. Penso que há mesmo um demônio plácido e germânico dentro de mim, ensinando, hora após hora, a difícil arte de trocar de assunto, de evitar os olhos, de não baixar a guarda. E o amor exige o delírio louco, pungente, rouco e extremado do Outro. O delírio mesmo do amor. Talvez eu seja mesmo o mais alemão dos brasileiros, o mais inglês dos alemães, o mais francês dos abortados e perdidos galegos. São muitos povos habitando o mesmo corpo, a

mesma cabeça, os mesmos pensamentos. Não posso me livrar de uma educação britânica, que já vem com um senso de humo refinado e cortante; de uma postura alemã diante dos sentimentos e dos afetos, uma postura atávica, que nasceu em mim, que herdei de meu pai, que herdou de meu avô, que aprendeu com sua mãe, uma maquinista ferroviária depois da Primeira Guerra Mundial, quando a população masculina fora reduzida à adolescentes impúberes e aterrorizados. Não posso me livrar de um certo modo entediado de olhar a vida, que herdei da leitura sistemática dos franceses. Um olhar blasé, uma crença profunda na liberdade intelectual de Montaigne, Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot, Sade, Gide, Camus, Sartre, tantos nomes, meu deus, tantas obras, tanta memória! Na verdade, quanto mais me aproximo da filosofia, menos compreendo ou sei exatamente quem sou. Tudo parece irremediavelmente reduzido ao velho rio heraclítico e suas parábolas enigmáticas. Estou só. Sou só. Talvez isso não mude nunca. Talvez alguns já nasçam com a marca indivisível de uma solidão essencial, que jamais será compreendida. É como se, de repente, só restasse mesmo as palavras, e elas também já não fossem capazes de alcançar o caos, a amargura, a angústia que nos antecipam ao nosso próprio nascimento. Nietzsche, em *O Anti-Cristo*, afirma que “alguns homens nascem postumamente”. Agora entendo o profeta sem morada. O Zaratustra enlouquecido. O homem desejoso da vontade irrestrita de potência. Já não sei amar. E provavelmente nunca, em momento algum, aprenderei, como os tolos de cara alegre, esse sentimento que exige demais de nós: um espírito completamente desarmado. O amor é um sentimento biodegradável, que já nasce condenado, porque nunca aprenderemos a amar de verdade o Outro, porque só saberemos o que, inconscientemente, sempre soubemos: desejar o desejo, enquanto esquecemos amargamente o objeto desejado.

18.01.2006

Hoje ela me ligou. Já faz mais de um mês que saí da casa, entreguei as chaves, paguei os últimos aluguéis, voltei para casa de meus pais e estou tentando recuperar, lentamente, minha

solidão e meu exílio, sem os quais não sou capaz de escrever, pensar, criar ou esquecer. Ainda que, em geral, eu nunca esqueça. Conversamos – como dois estranhos, porque é o que a maioria dos casais se torna depois de toda separação. Estranhos, embora íntimos. Não vou falar no fim do amor, se é que um dia houve, se é que um dia amei mesmo, se é que ainda sou capaz de vivenciar esse sentimento comum, alheio, consolador e nostálgico ao qual as pessoas se agarram como portos seguros, no qual as pessoas se atacam como um velho cais abandonado depois de tantas – ou poucas, indiferentes – decepções.

Você já pagou os alugueis e devolveu as chaves?

Já.

Eu liguei para dizer que você é um imbecil!

Eu sei.

E que eu não merecia o que você fez?

A-hã!

Você não liga mesmo... nunca ligou.

A-hã!

E fica jogando toda a culpa em mim.

(...)

Por que você fez isso? É mais fácil, né? Ao invés de encarar os problemas de frente...

(...)

...não... é mais fácil ir embora... sair... terminar tudo, né? É mais fácil do que conversar, do que procurar resolver as coisas, contornar os problemas...

Não sei.

Como assim: não sabe?

Não sei... é a primeira vez que saio de casa, esqueceu? Que termino um casamento, que arrebento com a minha vida e, o que é pior, com a sua!

Então por que saiu?

Porque eu sempre seria o sujeito incompreendido, trancado numa biblioteca, em silêncio, esquecido, sem voz ou palavras, sem a atenção, o afeto, a paixão que uma pessoa real, de verdade, merece. Porque eu sempre vou ser esse cara triste, olhando a vida pela janela, escrevendo coisas que se parecem com poemas, romances, peças de teatro, ensaios, críticas, e etc... mas que não são nada disso... mas que representam minha forma particular de sobreviver ao mundo, à realidade, ao que sou e sangra em mim diariamente... por que haveria de compartilhar essa dor e esse alheamento que só crescem diariamente, como um câncer, roendo minhas certezas, minha forma de estar-no-mundo, minha existência desiludida?

Você é um desgraçado mesmo!

Eu sei... eu sei...

Desligou. E eu fiquei vagando pela casa durante um bom tempo, olhando as coisas, abrindo livros – *Uivo*, do Guinsberg, *Atire no Pianista*, de Goodis, *Matadouro 5*, de Vonnegut, *Fazer Amor*, de Jean-Philippe Toussaint, e me detenho neste: leio pausadamente a história de um casal que, depois de sete anos, fazem amor pela última vez, tendo Tóquio e a incompreensão absoluta de todos os sentimentos como pano de fundo. Pego um café, feito pela manhã (já é hora do almoço e tem um cheiro de carne assada pela casa), mas ainda quente, tomo de um só gole e acendo um cigarro. Tenho fumado demais, bebido demais, caído e levantado demais

nos últimos tempos. Tenho sido acertado demais, também. Acho que perdi o senso de orientação, acho que o ringue vai ficando cada vez mais estreito, que os punhos do adversário vão ficando cada vez mais próximos. Todo nocaute é inevitável. Sempre acabamos beijando a lona, meio de quatro, meio deitado, tentando se levantar outra vez, reunir as últimas forças para não acabar completamente derrotado, humilhado e ofendido. Mas é impossível. Fica o supercílio aberto, sangrando sem parar, os olhos inchados, que vêm em dobro, que se apagam de quando em quando, um braço doendo demais, que mal consegue evitar de todo a queda. É inútil. Eu sempre acreditei que minha dignidade, que minha força, que minha extremada e nem sempre bem-vista sinceridade me impediriam de, um dia qualquer, ser um desgraçado. Tolice. Ao longo de uma vida inteira, é inevitável não pensarmos que, de tudo o que temos feito e fizemos, não terminamos mesmo por ferir alguém, por magoar alguém, por fazer com que o Outro beije a lona junto com nossa própria derrota. Eu tenho a impressão de que eu nunca serei um sujeito que tem muito mais do que o do aluguel. Sem ambições, sem grandes desejos – sem nenhuns desejos, na verdade –, sem sonhos ou expectativas. Não poderia ser o marido que ela esperava, o pai que ela sonhava, o homem dividido e compartilhado que ela sempre exigia. Sou feito de distância e silêncio, como um mar noturno, como um mar de filme, como uma pedra de mármore, esquecida de qualquer escultura. Não é fácil. Nunca será fácil. Mas todos pensam que sim, só porque eu acendo um cigarro, encontro um canto qualquer do bar, bebo mais do que deveria e sei usar um repertório excêntrico, às vezes, compreensivo ou engraçado noutras, mas isso raramente, apenas quando estou verdadeiramente sozinho, doendo fora de mim mesmo.

Pressenti então que a terra começaria a tremer mais uma vez, como aconteceu quando tínhamos entrado no hotel algumas horas antes, e eu achava que o abalo que tínhamos sentido havia tão pouco tempo, como todos os abalos telúricos perceptíveis por meio dos sentidos, pudesse ser interpretado legitimamente como o sinal precursor de um abalo maior, ele mesmo anunciando um grande terremoto, e por que não um muito grande, o maior de

todos, o famoso *big one* que está previsto para Tóquio por todos os especialistas, comparável àquele de 1923, ou de 1995 no Kansai, e talvez até com intensidade superior, com um grau de destruição desconhecido até hoje, inimaginável levando-se em conta o grau de urbanização atual de Tóquio, além de qualquer previsão catastrófica. E, no proveito daquele ponto de vista arrebatador sobre a cidade, eu comecei então a invocá-lo do fundo dos meus desejos, aquele grande terremoto tão temido, desejando em uma espécie de ímpeto grandioso que ele se desenrolasse naquele instante à minha frente, naquele mesmo segundo, e fizesse com que tudo desaparecesse sob meus olhos, reduzindo Tóquio a cinzas, a ruínas e a desolação, abolindo a cidade e o meu cansaço, o tempo e os meus amores mortos. (Jean-Philippe Tousaint – **Fazer Amor**)

Um abalo sísmico.

Um terremoto.

Uma devastação.

Por que você fez isso comigo, com a minha vida?

(...)

Fica uma incerta culpa, talvez herança de uma formação cristã que perdi antes da primeira comunhão, mas que deixa rastros, restos, estilhaços de dúvida em mim. Não é fácil, simples, limpo ou humano ser um desgraçado, descobrir, pela primeira vez, que se pode arrebanhar com os sonhos alheios quando o trazemos para dentro de nossas vidas. Não consigo pensar, não consigo ser o velho egoísta de sempre, de nunca, o canalha ofendido, o pulha, o falsário, o cínico falhado. Gostaria de poder escrever que não dói, gostaria que não sangrasse isso tudo, que as palavras não reverberassem em mim como os ecos dolorosos de um atropelado, de

alguém que tenta se levantar depois de ter a alma arrebatada como uma fratura exposta. Mas as palavras vertem numa hemorragia incontida. E volto a aprender sobre minha dor, eu que sempre mantive a altivez indecente de minha ascendência germânica, que encerra os afetos, que os trancafia num baú de guardados que fica esquecido na memória, que ri do amor do amor, do desejo do desejo, que acredita no pensamento, no racionalismo, na causalidade pragmática do mundo. Talvez seja hora de aprender, também, que, por maior que seja a retidão com a qual encaramos a vida e procuramos vivê-la, estamos e sempre estaremos sujeitos a sermos os desgraçados das próximas cenas, dos últimos capítulos. É vão dizer que não queria que fosse assim. E isso não muda nada. Nem a forma como me sinto, nem o modo como sei que atingi tantas pessoas nesses vinte e sete anos, mais de dez escrevendo, discutindo, pensando e destruindo as certezas definitivas de tanta gente.

25.01.2006

Eternos Naufrágios

Tenho bebido demais, como se meu fígado fosse blindado, feito esses velhos tanques de guerra em exposições do dia da Independência ou da Proclamação da República. Acordo sempre com uma máquina de *pinball* dentro da cabeça – aquela bolinha se arrebatando contra os marcadores, enroscada, e um sujeito batendo contra o vidro da máquina tentando evitar o *tilt*. Tenho corrido demais, afundado madrugada adentro. Tenho evitado olhar as pessoas nos olhos. Tenho dito uma série de inconveniências em lugares públicos – meu repertório excêntrico no lugar do caráter, da alma que nunca se desarma completamente. Tenho andado sozinho demais, sorrindo os mesmos sorrisos cínicos que aprendi desde antes da puberdade. Às vezes, a gente finge que é feliz, enganamos os tolos de cara alegre, mas não conseguimos mentir tão bem a ponto de iludirmos a nós mesmos. É o preço que se paga. Ou a parte que nos cabe desse enorme latifúndio chamado existência: depois de um certo tempo, de

uma determinada maneira de encarar a realidade que nos cerca, não nos resta a esperança de qualquer ilusão. Tenho evitado pensar na absoluta falta de sentido em quase tudo o que faço, desejo ou digo. Afinal de contas, não posso evitar essa já antiga e amarga companheira que se veste num vestido negro e que é sempre a idêntica sensação de naufrágio.

A iminência do afundamento – ou o vazio da coisa em si.

Tenho tentado amar um amor menos frio, menos racional, menos desacreditado, menos viralata que os amores que posso e venho oferecendo a quem, ilusionadamente, se aproxima de mim. Mas todo esforço é inútil. Penso que esse amor esvaziado e triste é a única coisa que posso partilhar.

03.02.2006

O grande problema do sexo casual é que a maioria das mulheres mais interessantes não está interessada.

10.02.2006

2h15 da Madrugada – Ou O Que Fitzgerald Chamava de A Noite Escura da Alma

Outra madrugada bêbada.

Mais uma noite de desacertos e a crença na salvaguarda possível através de uma garrafa de uísque. Tenho vivido e esperado pouca coisa de real e concreto. Meus olhos já não chamam por nada e sei que algo em mim se perdeu para sempre, irremediavelmente. Talvez a capacidade mesma de amar – o amor do amor, quem sabe, o desejo, a urgência, a entrega tumultuosa e apaixonada ao Outro. Na verdade, de tudo o que, um dia, sonhara ser, só restaram bêbadas lembranças. Sou só um modesto professor de Literatura, um poeta sem voz e um escritor eternamente exilado – nas palavras, nos interstícios do silêncio, renunciado e

esquecido numa solidão incontornável que eu mesmo concebi secretamente ao longo de tantos anos.

Já não sonho.

Todas as aspirações foram dando o fora, uma a uma, lentamente.

It's all over now, Baby Blue.

O Negro Amor.

As últimas grandes ilusões deixaram-me de vez, de forma estranhada e definitiva. Nada dura. Nada parece real. Uma felicidade amesquinhada, pouca, vagabunda como eu mesmo me sinto, percebo e vivencio ao encarar esse eterno estranho no espelho. Às vezes, penso, já não há grandes sonhos a buscar, grandes glórias, impossíveis caminhos a percorrer. Amanhã, o dia há de amanhecer igual – uma ressaca para curar, a cabeça feita uma máquina de *pinball* e a mesma ausência a suportar. Ando mais bêbado do que gostaria. A barba por fazer e o mesmo vazio derrotado como o brilho fóssil de incontáveis estrelas. Viver é doer sempre fora do lugar a mesma dor desajustada que não me serve ou consola, mas que também nunca me abandona.

O cigarro queimando solitário no cinzeiro.

O desejo maior que o desejo.

Minhas palavras vazias de qualquer poesia que possa dar sentido a esse amontoado de escombros de que me faço e do qual jamais poderei ser resgatado.

Tenho sentido o tempo passar. Tenho vivido o peso do tempo, o nome de tantos enganos – e tenho sofrido e calado, e estado em silêncio que quando tenho dito nada mais sou, lembro ou

pareço do que um pobre-diabo esmolando a atenção, o amor, o desejo, a paixão da primeira mulher desavisada, descrente e, quem sabe, igualmente perdida.

Amanhã é conjugar o tédio, o vazio e a ressaca de amanhã.

12.02.2006

Somos macacos pensando que somos deuses.

19.02.2006

A Maldição das Palavras

Para D. F., depois de uma conversa agradável, me deu o argumento para este artigo.

O Escritor é a mais solitária das criaturas. Órfão – nesse mundo de ilusões e desentendimentos grandes. Escrever é vivenciar a dolorosa experiência da renúncia, do abandono e do esquecimento. A solidão... aquela solidão essencial de quem de se desliga completamente de tudo que o cerca, de quem jamais seria capaz de compreender ou se contentar com o “espetáculo do mundo”. O Escritor ensaia sempre uma vingança pelo quanto sua condição lhe obriga os sentimentos mais desajustados, a condição mais dolorosa: naufrágio e danação. Estar sempre e irremediavelmente sozinho – a exigência da escritura, do pensamento, da vida estranhadamente ensimesmada, sua usura, sua única e verdadeira certidão. Quanto mais próximos estamos das palavras, mais acabamos por viver essa dor de estarmos perdidos de todo e qualquer sentido. Escrever é um gesto de irrevogável perdição: trazemos a solidão das palavras para dentro de nossas próprias vidas, e nos confundimos com elas, e nos perdemos em seus caminhos sem volta, recusa ou compreensão. Escrever ultrapassa todo o entendimento, toda a aceitação, para ser apenas uma forma de resistir enquanto nos

entregamos ao desconhecido do mundo, das coisas, dos seres e de nós-mesmos, sob o manto diáfano de uma verdade sempre, sempre incerta.

O Escritor é um indivíduo tentado a dizer, dar voz, definir ou sugerir os contornos indevassáveis dos mais estranhos e desconfortáveis assuntos. Mas se disser tudo o que pensa, acaba ainda mais relegado à condição de pária essencial. Quem pode garantir que, depois de tantas e irrecuperáveis palavras, eu não tenha, de algum modo, ferido alguém, magoado alguém, violado, agredido, atacado o Outro, tão perdido e desolado quanto eu mesmo? Quem pode garantir que escrever salva um afogado? Que a escritura é o lugar de uma revelação e uma descoberta, ambas dolorosamente angustiadas? Escrever sugere todas as inconfundíveis possibilidades de re-criar o mundo não assim como o percebemos, mas como acreditamos, sinceramente, que poderia ter sido. A vida é um espelho trincado, partido. Escrever, quem sabe, não seja uma forma de aprender a juntar os pedaços, certos de que sempre fica faltando algo – uma parte... uma metade... um capítulo... um verso... e a gente resiste a se sentir derrotado por essa falta... e vai re-conhecendo que o nome disso, quem sabe, talvez ainda seja – vida.

A arte é uma maneira de nunca estar completamente derrotado. Os gênios estão por toda a parte. Como disse Da Vinci: "Tudo que é belo morre no homem, mas não a arte". Mas a vida é sempre outra coisa, está sempre em outro lugar, fora de nós, distante, intocável, feita de enganos e promessas que nunca se cumprem. Como definir a vida quando estamos sempre sozinhos? Eu poderia responder, com Juliano Garcia Pessanha, que "a vida de um homem é o instante em que o mundo, em vão, se ilumina". Mas é possível que ela seja mais do que isso. É possível que a vida seja um encontro constante, consigo mesmo e com o Outro, uma descoberta que não termina, nunca, exceto com o nosso fim, cuja história não nos pertence e sempre será contada por outras vozes - as dos que virão depois de nós, quando vierem e nós

tivermos ido, numa última e incontornável viagem. A vida é a revelação de enganos, acertos, desilusões, sonhos, tristezas e felicidades que vão se transformando, com o tempo, num universo de lembranças. Cabe ao escritor dar a esta memória derrotada da vida a beleza de uma cadência, de uma fábula, de uma história. Escrever é subjugar a própria vida em nome de um sentimento puramente estético, que nos perde e não destina.

A Maldição Das Palavras.

Elas nos tomam para si e nunca mais nos devolvem ao mundo que nos cerca e do qual, aprendemos, jamais seremos parte absoluta, real e verdadeira. Nunca existiremos fora de nós mesmos – como algo concreto – porque as palavras nos condenam ao exílio e ao abandono que pulsa assustadora e ilusionadamente em nós. O que fazemos – é isso que nos define. Ou não? Ou nunca chegaremos a compreender plenamente o que nos define, nossa medida exata no mundo, na vida, na realidade da qual jamais conseguimos fazer parte. Às vezes, escrevo poemas que ninguém lê... Mas valem, sempre valem, porque sei que, sob muitos aspectos e por pior que sejam, acabam me definindo em relação ao que sou e esqueço em mim. Tem gente que espera a novela das oito... tem gente que espera aquela “música linda que nunca toca no rádio”... tem gente que estuda o Guimarães Rosa, o Romantismo Alemão e que não sabe ao certo qual a sua mais perfeita tradução... Escrever. Ser refém da maldição incontornável das palavras. Às vezes a gente se descobre um pouco no que faz, mas nos traduzirmos mesmo, isso é impossível: vai sempre prevalecer aquela estranha sensação de que falta parte da explicação... algo do tipo: mas afinal, qual é a pergunta? Acho que nunca nos definimos ou nos desvelamos completamente.

E não é fácil descobrir, viver, conversar com alguém que olhe para gente e entenda de verdade o que estamos dizendo. Em geral, fico com cara de cachorro sem dono, porque sempre me olham como se eu fosse um Dodô extinto, um pássaro de cinco asas, um cachorro

falante. Talvez seja essa a maldição das palavras. Mas, também, talvez seja apenas nossa maneira singular de olhar o mundo, as coisas, o Outro, nós mesmos... acho que eu não existira sem as palavras... apesar de tudo, apesar de nada, apesar delas... Rodrigo Garcia Lopes tem um verso que gosto muito pelo que trás de definidor e secretamente doloroso: "Estamos em estado permanente de linguagem". Estamos condenados a nossa falta mesma de sentidos. Nós sempre acabamos exilados em meio a uma multidão de gentes porque sempre falta a palavra certa e a hora certa de dizer... mas nós somos assim... apenas porque conhecemos a maldição e a urgência das palavras... por isso essa necessidade de entender e de aprender o convívio quase impossível com quem jamais nos entenderia. Pedir compreensão, entendimento, o afeto amoroso, incondicional, para alguém que não viva e não sinta a urgência extremada das palavras, o exaspero e a solidão que elas nos solicitam, é um erro, acredito. Nós é que devemos aceitar esse desafio de Sísifo que é compreender quem não nos compreende. Embora nunca seja fácil, simples e certo. Embora sempre acabemos por trazer para dentro de nossas vidas todos aqueles que jamais entenderiam que cada palavra é uma dor e uma solidão que nunca cicatrizam.

Porque a maldição das palavras também não nos poupa os mais tristes enganos...

25.02.2006

A Urgência Amorosa

O maior engano que podemos cometer é ceder à tentação de buscar entender o sentimento amoroso.

Há a tua voz rouca do outro lado da linha. Uma voz que conheço a cada nova conversa. Tua imagem, em relevo, de outros tempos, quando jamais poderia imaginar tua presença em mim. Quanto tempo mesmo? Eu era um garoto que chegava à universidade em busca de uma paixão

que, já aos dezoito anos, me perdia irremediavelmente para o mundo: a literatura, a poesia, o desejo abissal de escrever. Tudo tinha a ver com o ideal ilusório de que a escritura poderia servir de consolo para uma solidão que ela mesma, secretamente, destilava em meu ser.

Sempre houve duas solidões em mim: nasci sob o signo de um olhar desconcertado e melancólico para as coisas, um olhar que me priva do sonho inocente de uma felicidade vendida à prestações em jornais, revistas, programas de rádio ou TV; de uma felicidade artificial e esvaziada de qualquer sentido – o simulacro da realização pessoal, da conquista, da vida segura, certa, consumidora e terapeutizada. Essa é a primeira das minhas solidões: esse desarranjo em relação à vida, ao mundo e à realidade que me cerca e solicita uma integração ruminada diariamente, conformada e submissa. A outra, aprendi nos interstícios da palavra e do silêncio, em páginas e páginas lidas, vividas, imaginadas e sentidas bem mais intensamente do que qualquer outra experiência real e concreta.

Nunca conseguirei vencer essa solidão essencial abatida sobre mim.

Por isso um casamento naufragado antes mesmo de ter sido de fato.

Por isso meu desejo de renúncia e esquecimento, minha incapacidade de me partilhar plenamente com o Outro.

Vivo essa vontade de estar desabrigado de tudo. Mas quem poderia compreender? Como solicitar àqueles que amamos o entendimento de uma absoluta solidão, de uma terrível estranheza que é nossa marca no mundo, nossa forma de estarmos vivos?

Na primeira vez em que te vi, há alguns anos atrás, só pude pensar que minha distância, meu desacerto, minha inconfundível solidão, jamais me permitiriam a proximidade desarmada que a paixão amorosa solicita. Mas depois de tanto tempo, agora formado, ensinando, discutindo,

falando para duas ou três salas desatentas ou indiferentes sobre a paixão dos livros que me consome, acabo por te reencontrar. Ambos, de algum modo, certos de que nossas vidas naufragaram numa tormenta sentimental que nos ensinou a claustrofobia, o sufoco, a angústia de toda entrega: teus amores também não foram os mais felizes, gratificantes ou translúcidos que poderia esperar. Talvez nenhum amor seja o Ideal – se nos dizem, se os ouvimos, se nos tentam infligir. De repente, numa noite deserta de sonhos ou comprometimentos, nos encontramos em uma festa e, ainda que nunca nos tenhamos falado (apesar de ensinarmos numa mesma instituição, de nos encontrarmos uma vez ao ano para reuniões intermináveis, de nos cumprimentarmos com um único e educado gesto, repetido na despedida), passamos uma madrugada inteira partilhados, divididos, distribuídos e dados.

Agora, os dias angustiados, numa espera que imprime na memória e no corpo o estranhamento de se descobrir só e sem palavras diante de tantas e insondáveis sensações. Os dias desiludidos, esperando a madrugada em que verdadeiramente desperto sob a rouquidão da tua voz, sob teus sorrisos ao telefone, que imagino calado, sem nunca te dizer que te adivinho na cidade onde está, em teu quarto, deitada entre travesseiros, me contando o teu dia, me ensinando algo da tua vida. E eu, com a guarda baixa, oscilando entre o medo maior que o medo: não o de que se apaixone por mim e, depois, eu não saiba o que fazer de teu amor e da minha solidão, mas de que eu-mesmo descubra em teus olhos a urgência amorosa a qual nunca me entreguei sem reservas ou o cinismo de gauche que sempre me permitiram uma vida segura e sentimentalmente medíocre. Então, tento inutilmente entender o que sinto desde o teu primeiro telefonema, desde essa noite confundido em ti, na vigília de teu sono livre e despreocupado, rendido em meus braços.

Sei que ambos esperamos algo do que temos descoberto em nós, do que temos vivenciados por que não dizer? – juntos.

E sei que irá embora.

E sei, também, que estaremos distantes até nosso próximo encontro.

E que não há respostas para o que sentimos.

Apenas sentidos.

Mas tua distância já fala em mim a ausência, o desejo, a espera.

“Estou apaixonado? – Sim, pois espero.” O outro não espera nunca. Às vezes quero representar aquele que não espera; tento me ocupar em outro lugar, chegar atrasado; mas nesse jogo perco sempre: o que quer que eu faça, acabo sempre sem ter o que fazer, pontual, até mesmo adiantado. A identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera*. (Roland Barthes – *Fragments de um Discurso Amoroso*)

A espera é a única certeza e o único caminho que o sujeito amoroso, perdido, sem sonhos ou respostas, pode percorrer. A espera arde em algum lugar de nós, como uma tarde sufocada e quente de verão; como um dia sem brisa, deserto e silencioso. Toda a urgência amorosa, toda a entrega ao desejo, toda a espera pelo que sequer podemos definir ou afirmar mesmo como amor, solicita a ânsia sobressaltada da espera. Um gesto, um sorriso, um telefonema, uma simples palavra, um olhar-enigma, não importa qual seja o mínimo sinal – signo quase que desesperadamente esperado pelo sujeito enamorado -, tudo se transforma quando nos deixamos marcar a pele, o corpo, a memória, com os traços inconfundíveis da espera. O Outro nos toma inapelavelmente quando se nos obriga sua ausência apaixonada, sua presença difusa entre as coisas, os móveis, a lembrança e os descaminhos mesmos de nós.

De um modo ou de outro, te espero, como um navio à deriva espera o último e inconfundível fecho de luz de um farol igualmente abandonado.

21.03.2006

John Donne, poeta e sermoneiro barroco inglês, foi o primeiro a afirmar a idéia de que “nenhum homem é uma ilha”. Tento tocar – de leve que seja, como numa carícia tênue – essa verdade emanada dos espaços insondáveis da poesia. Tento vivenciar, ainda que apenas a superfície, esse platô mítico-profético, essa celebração do Outro como realidade multifacetada, despedaçada, disseminada em cada rosto, em cada indivíduo, em cada singularidade que nos cerca e que jamais permite nossa solidão sem-cause. Sim, porque ainda que Donne não tenha pensando, necessariamente, na imagem difusa e vaga do Outro, esse homem alheio a todo isolamento, nunca à deriva, privado de toda ausência é o símbolo máximo do homem moderno, que já não pode fugir a um mundo que busca a plenitude a partir de um convívio cada vez mais doloroso e impossível com os estilhaços humanos que nos cercam, nos perseguem e se afirmam em esquinas, cruzamentos, avenidas, bares, cafés ou livrarias. O mundo anda repleto – o que assusta e consterna porque, apesar da presença-absoluta ser a única realidade possível, nunca, como nos dias de hoje, os homens estiveram tão desesperadamente perdidos, sozinhos, relegados à sua própria e sempre duvidosa subjetividade. Como ser sujeito num mundo de anulações mercadológicas e de alienações afetivas, sentimentais, éticas ou morais, já que tudo pode ser substituído pela urgência das trocas impossíveis?

Quem foi que disse que todo homem não é mesmo uma ilha?

23.04.2006

Houve uma certa maneira de olhar para a vida, para as coisas, para o mundo que pensávamos criar. E havia muito de uma ternura deliberada, franca, suave – muitas vezes. Houve desejo e paixão – ambos foram verdadeiros em cada gesto e olhar, em cada procura mais ou menos silenciosa, em cada desejo tácito, em cada pedido urgente. Desejo e paixão... Havia o seu

corpo que desafiava os limites do meu próprio corpo e que ardia em certas noites desiludidas de terça-feira, depois de um dia inteiro de trabalho, leituras, anotações e pesquisas. Sua roupa de dormir. Sua blusinha leve, florida, combinando com o short, a ausência dos sutiãs... os beijos forjados no escuro de um quarto que mal aprendíamos a compartilhar, sobre uma cama que nos abrigava nos horários mais estranhos e distintos. Eu sempre trabalhei até tarde da noite. Você sempre dormiu cedo. Às vezes, eu ficava a madrugada toda no sofá porque achava uma injustiça te acordar depois de ter preparado o jantar, dobrado a roupa, acertando um ou outro detalhe de uma casa que estava, quase sempre, na mais perfeita e inquestionável ordem. Achava uma injustiça acender as luzes do quarto e ver você acordar assustada, os olhos apertados de sono, sorrindo e me perguntando se, dessa vez, eu havia resolvido mesmo deixar os trabalhos madrugada adentro e ser a companhia que você sempre sonhara. Quanto tempo já, desde que fui embora – e, não se engane, reconheço, fui eu quem pôs tudo a perder porque, em uma vida inteira, a única coisa de mais humana que soube fazer foi pôr as coisas todas que amei, desejei, busquei e vivi como as últimas e mais desesperadas coisas, a perder – e aprendi a conviver com o sentimento ambíguo e derrotado de que, apesar de nosso íntimo desencontro, há parte de mim tão marcadamente guardada e presa em ti, que jamais há de voltar. Se eu soubesse, se eu pudesse, pediria perdão ou desculpas, essas duas palavras que nunca existiram. Mas eu não sei. Só conheço algo de mim que grita inevitavelmente a mesma solidão. E sei que seria a maior injustiça do mundo compartilhar contigo justamente o lado mais pesado e doloroso da minha forma de estar-no-mundo. Além do que, você sabe, talvez me conheça melhor do que eu-mesmo: jamais aprendi a pedir perdão. Jamais fui capaz de vencer um afeto nostalgicamente encerrado em mim e que não me permite baixar de todo a guarda e viver a extrema e arriscada aventura amorosa. Tudo o que sinto ou penso é um segredo insuportável que tenho de carregar comigo porque, depois de tanto tempo, cansei de revelar parte dele, e perceber nos olhares confusos das pessoas que elas nunca, nunca

compreenderiam. Dói. Vai sempre doer a sensação de que você tem mesmo razão: sou um sujeito com a cabeça cheia de livros, pensamentos, idéias, mas com coração terrivelmente esvaziado, frágil, impotente diante dos grandes sentimentos que poderia experimentar caso não sofresse uma solidão que, desde de todo o tempo em mim, me persegue como uma sombra e me aparta do mundo como o último sujeito que caminha para lugar nenhum. Vazio. Como gostaria de encarar o espelho, me barbear de novo, pensar que poderia ser diferente, se não fosse a covardia escrota que durante tantos anos me manteve diante do mundo, das coisas, dos seres e do Outro, que me privou do amor – esse mesmo sentimento que ironizo, cuspo e mijo em cima de forma mordaz e virulenta, só porque, no fim das contas, nunca soube mesmo como vivê-lo em sua total, plena e absoluta gratuidade. Mentiria se dissesse que não sinto a sua falta. Mentiria mais ainda se afirmasse que essa falta é o amor que, só depois de nos desencontramos e nos perdermos, descobri em ti. Sinto falta do que poderíamos ter sido caso eu fosse o sujeito que se deita a hora de deitar, que diz bom-dia a hora de dizer bom-dia, que toma banho, almoça e janta com cada hora em seu lugar. Houve uma vontade de protegê-la de um mundo estúpido e idiota. E acabei trazendo-a para dentro da minha própria estupidez, da minha imperdoável idiotia. Houve os seus raros sorriso que me encantavam, enquanto os admirava da varanda, fumando em silêncio e pensando que você merecia mais do que a angústia que carrego comigo da hora em que acordo até as altas madrugadas insones, vagando pela casa, debruçado na janela, trocando com violência e desprezo os canais da TV., abandonando o livro sobre a mesa de centro da sala porque não consigo sequer distinguir as palavras que vão morrendo de uma linha à outra. Houve uma história abortada, que nem sei se poderia ser feliz ou infeliz. Talvez, na contabilidade geral dos afetos, descobriríamos, um dia, um débito impossível de ser saldado – de você para mim, de mim para a mulher que você sempre foi a despeito do garoto triste, melancólico e desajustado que não pude deixar de ser. Em quatro meses, quase, não há dia em que tudo o que fomos, vivemos e sonhamos não doa

em mim – uma dor que, como todas as outras, dói sempre fora do eixo, num lugar desconhecido de quem sou e naufraga como os mesmos personagens que passei a vida a conceber. Mas você é real – e foi esse o maior erro que eu poderia cometer. Em nenhum momento viveríamos as histórias que traçávamos para nós mesmos, cada um em sua própria e ilusionada imaginação. Houve o prazer de estar em teus braços, conhecer tua língua, teu corpo, tua alma prática, certa, quase nunca volátil, mas que deixava em teus olhos um ar de certeza que – por nunca ter vivenciado plenamente – às vezes me encantava. Houve, em raras oportunidades, minha angústia serenada em ti, na tua companhia, quando julgava já não andar só pelos caminhos. Mas é sempre triste imaginar que em momento algum poderia ser parte do teu sonho incessantemente sonhado. Pensei que, ao teu lado, eu poderia vencer uma solidão amargurada que me acompanhou diariamente desde um fim-de-tarde de outono, numa quarta-feira fria de chuva fina, quando me abriguei numa velha biblioteca no centro da cidade e descobri a secreta e dolorosa paixão dos livros num poema que falava em partidas, esquecimentos, abandonos e desencontros. Não pude. Pensei que pudesse vencer, ao teu lado, a maldição das palavras e a angústia inconsolável do silêncio. Inútil – ainda sou o mesmo sujeito atormentado pelos fantasmas do porão. Desajustado e em pânico, sofrendo o medo-pavor da morte, da doença ou da loucura, banido em mim-mesmo, exilado e esquecido – um pária nesse mundo de falsas, mentidas ilusões, nessa vida de inquietações e desassossegos grandes, que jamais se justificam, que nunca se dão a ver, mas em que até os sonhos murcham alheios a qualquer florescência. Falo dos lilases, dos velhos lilases gerados sobre a minha própria e particular terra desolada. Faz sempre inverno em mim. Vou ter de conviver com as vidraças quebradas, com os desvãos da minha alma, com meus desacontecimentos latentes, que bem poderiam ser o vento frio que se anuncia pelas frestas que o tempo abriu nos deslimites de mim.

24.04.2006

Excertos Retirados ao Artigo “O POEMA EM PROSA E O RESGATE DO SIMBÓLICO: A TRADIÇÃO REINVENTADA”⁷⁴

A poesia que dialoga com o mito nada mais é do que a tentativa de trazer à tona, fazendo da linguagem seu artifício supremo, os mistérios insondáveis e esquecidos da história, da vida, do espírito humano.

Resgatar o mito é abrir os sentidos de uma linguagem que procura instaurar o mundo, numa luta renhida com os próprios limites da representação, com o próprio re-conhecimento de que a linguagem é um jogo ao qual o poeta não pode se submeter sem antes desvirtuar ou subverter as regras desse mesmo jogo: “Riscos de adagas na pele da face. Palavras são lâminas” (ASSUNÇÃO, 2002, p. 15).

⁷⁴ Artigo a ser publicado no livro *Extremas Estrelas*, organizado pela Professora Doutora Maria Lúcia Fernandes, da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Araraquara. Trata-se de uma iniciativa louvável por parte da universidade – um dos raros livros concebidos e publicados com o interesse de divulgar, a partir do meio acadêmico, a produção poética contemporânea no que ela tem de mais singular, característica e incisiva. O artigo estabelece uma relação entre o livro *Cinemitologias*, de Ademir Assunção e *Dicionário Mínimo*, de Fernando Fábio Fiorese Furtado. Ambos têm o mérito de conceber uma poesia absoluta e plenamente consciente de que a arte poética contemporânea tem se afastado de forma triste e condenável da palavra como o suporte para a expressão aberta e francamente simbólica das coisas, do mundo e dos seres. *Cinemitologias* aventura-se pelos deslimites do verbo, flertando com imagens desconcertantes e aceitando sua filiação decisivamente surrealista, híbrida, desconcertante, que vai da arte primitiva aos urros inconformados de uma época que fez da crença no progresso técnico sua única e condenável salvaguarda. Ademir Assunção luta contra esse estado de coisas fazendo com que seus poemas em prosa desagreguem a linguagem burocratizada dessa realidade tecnológica e re-encontre sua comunhão secreta com os mitos primitivos, retrabalhados a partir de uma ótica nova, intransigente, instigante e desafiadora, que faz das situações mais inusitadas, dos sentimentos mais ex-cêntricos e da visão ora desconsolada ora terna da paisagem urbana sua força de resistência e contestação ao esvaziamento da linguagem-propaganda, da linguagem-de-balcão, da linguagem-dos-departamentos-de-letas-ou-dos-jornais-diários. Fernando Fábio Fiorese Furtado, por sua vez, faz com que seu livro ensaie essa mesma resistência, mas pelo jogo ardiloso do racionalismo cínico, das falsas saídas eruditas, das citações sem fonte e referência, parodísticas dessa mesma linguagem engajadamente departamental, *fake*, artificial e igualmente vazia.

O poema em prosa, então, é a forma perfeita para provocar, em plena contemporaneidade, o estranhamento, o choque e a ruptura que a linguagem poética solicita.

Nessa espécie de Idade de Ouro às avessas em que vivemos, a linguagem parece ter se contaminado pela ideologia tecnocrata vigente, sujeitando-se aos princípios da tecnologia, automatizando-se barbaramente. Há o que se pode chamar de triunfo da técnica, como, um dia, no início do século XX, sonharam os futuristas, antes de despertarem para o pesadelo de um progresso que arrastou a humanidade para os excessos de duas grandes guerras. O século XXI principia sob a égide de um pensamento automatizado, sob uma nova ideologia das máquinas: os computadores, com seus códigos binários, com sua linguagem simplificadora, com sua infovia e seus registros programados – o Html, o Java, o Linux – impõe um pensamento que se quer lógico e preciso, esvaziado de sentidos, denotativo e referencial ao extremo, um pensamento que, em suma, abdique completamente da dimensão simbólica e reveladora da linguagem.

No século XIX, o movimento romântico foi o grande responsável por uma verdadeira revolução no pensamento estético e filosófico. Na literatura, ele fez com que o romance se firmasse como o gênero por excelência da classe burguesa, que consolidava um processo de ascensão iniciado com a formação das grandes cidades, ainda durante a Idade Média. Dessa forma, expressões como literatura burguesa e, sobretudo, romance burguês ganham um

sentido bastante peculiar: formas que servem, ao mesmo tempo, de entretenimento para uma classe financeiramente abastada, que se entediava com a própria fortuna, e um meio de se obter a cultura que faltava à burguesia e que era o único patrimônio que restara à nobreza arruinada do Antigo Regime.

Arlindo Machado, no ensaio *Poesia e Tecnologia*⁷⁵, afirma que no mundo contemporâneo, com o desenvolvimento constante e sempre mais acentuado de novos processos e procedimentos tecnológicos, “sucessivas gerações de poetas e analistas se tornam cada vez mais convencidas de que o conceito de escritura está se redefinindo profundamente em nosso século” (1998, 12). O crítico trata de uma forma de escritura – a poética – que tem suas estruturas drasticamente marcadas por esses novos processos tecnológicos: a infopoesia, a holografia, a videopoesia, e etc., seriam novas formas de escritura poética em que a palavra – sua matéria fundamental – acabaria por se transformar radicalmente a partir das possibilidades oferecidas por essas novas formas de mídia: o uso deliberado das cores; o movimento; a projeção; a ocupação espacial; a dissolução seriam maneiras de re-significar a palavra, abrindo-lhe novas possibilidades de sentido:

Assistimos hoje a uma transformação tão importante no modo de produção textual quanto aquele que, em outros tempos, substituiu instrumentos como o pincel, o caniço e a pena de ganso por caracteres móveis uniformes, ou suportes como a pedra, o papiro, o pergaminho e o velino por folhas de papel seqüenciais. Sausure costumava dizer que o fato de uma palavra ser escrita com esta ou aquela cor, com pena ou cinzel, em alto ou baixo relevo não tinha a menor importância, quando o que estava em jogo era o seu processo significativo. Mas no discurso poético, os recursos expressivos de que lança mão o poeta são fundamentais para definir os significados

⁷⁵ Machado, Arlindo. “*Poesia e Tecnologia*”. In: **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, V. 56, janeiro/dezembro de 1998.

construídos pelo poema.

Quando a palavra é colocada numa tela de televisão ou restituída tridimensionalmente através da luz coerente do *laser* (na holografia), quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a sintaxe que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido transformam-se e o próprio ato de leitura redefine-se. (MACHADO, 1998, p. 12)

Não há dúvidas de que os recursos expressivos tomados de empréstimo ao domínio das novas formas de mídia transformam os sentidos da palavra poética e redefinem o próprio ato de leitura, mas o que nos interessa, aqui, é perceber que o resgate do valor expressivo da palavra – sua dimensão simbólica, que abre o jogo dos sentidos – não vive e não pode viver na dependência restrita da técnica, não se dá apenas por meio de novos suportes ou diferentes instrumentos de escritura, mas também no domínio da tradição aberta e sedimentada pelo próprio livro. Assim, Arlindo Machado parece condicionar a mudança de rumos da escritura contemporânea aos processos oferecidos pelas novas tecnologias, o que significa um reducionismo gritante em relação à capacidade do poeta em redimensionar o valor e o poder simbólico da palavra sem contar com determinados aparatos técnicos.

05.05.2006

A Separação

Hoje, depois de quatro meses vivendo uma ausência extremada, nós nos revimos. Um reencontro estranho, alheio, sem palavras. Só uma distância de permeio, a impor limites a tudo o quanto, um dia, já significamos uma ao outro. Se é que, um dia, chegamos mesmo a tanto – significarmos, assinalarmos, marcarmos nos deslimites de nós aquele desenho amoroso, que é o traço amantíssimo, o *pathos* de nossa assinatura. Acredito que nunca tenhamos feito muito sentido. Talvez seja essa a mais dolorosa verdade. Mas quem disse que a buscamos com os olhares entregues e translúcidos de quem deseja – além do próprio desejo,

do amor do amor – a verdade amargurada? Nos re-encontramos diante de um juiz de direito – para confirmarmos uma irremediável separação. Ela e a mãe, sentadas lado a lado, numa proximidade que, acredito, nunca haviam sonhado antes. Usava um vestido azul – desses de novela – entre o hippie e o casual; uma sandália leve; o rosto sem nenhuma maquiagem, como ela sempre gostou. Estava bonita – uma beleza serenada. Uma das mulheres mais lindas que já passaram pela minha vida. Eu estava sozinho, como sempre estive nos momentos mais decisivos, importantes, vazios ou infelizes pelos quais passei. Sozinho: a solidão, às vezes, é o lugar onde nossos desenganos nos precipitam e do qual é impossível fugir. O claustro. Deixar. Partir, decididamente. Abandonar. Perguntar-se, no mais secreto silêncio – e viver a danação de todas as sem-respostas – se esta é mesmo a única, a certa, a inevitável escolha. Evito olhar em seus olhos; evito encarar seus gestos, seu silêncio, seu desprezo alheio a qualquer expressão. Sua mãe me encara com um ódio surdo, que turva o mundo a minha volta. Ela desvia os olhos e ensaia a repulsa, o nojo, a raiva agora indiferente que a leva para longe de mim, dela mesma, do pouco que fomos e duramos nessa noite enorme de nós. Nunca pude imaginar que doeria tanto. Que me sentira tão perdido, desolado, rendido – feito uma criança surpreendida numa travessura sem nome, idiota, tola, perigosa. Esperamos demais do pouco que fomos. E desejamos tão pouco, e nos percebemos tão distraidamente que nunca entenderíamos nosso amor dissoluto, minguado, esquecido de si mesmo. Saímos dessa história feridos, acuados, incertos de todo destino. Saímos de nossas vidas pela porta dos fundos, em segredo, como quem procura permanecer para sempre anônimo. Nunca fomos mais do que íntimos estranhos. Só agora entendo que cada um a seu modo, ainda que juntos, viveu sua própria e inconfundível solidão. Tão linda! Ela sempre foi a mulher mais linda que já tive em mim, que me habitou, nesses dias de chuva incessante, fria, devastadora – a chuva é sempre triste – ou nessas tardes em que o verão começa a transigir e morrer sob o signo amarelecido de um outono desavisado e indiferente. Ah, essa ilusão que nos causamos: Viver,

Ser-Habitado, Ter. Nunca vivemos plenamente o Outro. Há sempre algo de inapreensível e ex-tranho que dele nos escapa. Nunca somos habitados verdadeiramente pelo Outro, porque há tanto de nós em nós-mesmos que é quase impossível que alguém nos caiba de forma a nos desabitatar inteiramente do que somos. Ser-Habitado exigiria o esquecimento calculado do que nos perde e angustia, do que se nos oferece, de mãos espalmadas, ao nosso olhar estarecido e abandonado diante do mundo e das coisas. Esse olhar, que é o único guia a nos conduzir por entre essa “selva escura” desesperançada dos velhos paraísos perdidos. Ter, então, é só mais um desengano: nunca temos ninguém, nunca possuímos o amor como gostaríamos ou, em um momento qualquer, desejáramos. Apenas nos iludimos, pensando que podemos, se quisermos, fazer dos sentimentos todos – nossos e alheios – uma carta de propriedade, um título ao portador, um pertencimento inalienável. Criamos nossas mentiras e contemplamos o sentimento amoroso com nossos pobres olhos de vidro. Queremos o encantamento eterno, etéreo, ritualístico, que nos salvguarde de nós, que nos arranque do peito, da alma, do espírito, quem sabe, a dor de ser-e-estar à mercê da vida, do tempo, dos espaços abissais de uma espantosa solitude. Agora, ela está livre. Livre para se perder de mim, para me odiar, para me devotar sua indiferença, sua raiva, sua mágoa contida. Livre para amar a outro, para buscar a vida que não lhe dei. Livre para ser ela mesma, para encontrar seus sonhos, cumprir suas sinas, confundir-se com os passos errantes sob os quais seguimos e que jamais nos destina. Livre – até para me esquecer.

06. 05. 2006

O Abandono

Entre abandonar e ser-abandonado, qual a escolha possível, a melhor escolha, a menos amargurada delas? Entre deixar – e lutar uma batalhada renhida em favor de um esquecimento

demorado, lento, infeliz e culpado – e ser-deixado – aprendendo o convívio surdo e secreto com a mágoa, o rancor, a melancolia que escorre pelas coisas e pelo mundo arruinado junto com o vazio-do-Outro –, qual o menos desajustado desses “sem roteiros tristes périplos”? Por que abandonar, deixar, partir, não importa o nome que se dê a esse momento de ruptura que nunca põe a perder, definitiva e completamente, o Outro que perdura em nós, traz, em si, a tristeza culpada, silenciosa e viciada de um drama que ensaiamos sem saber ao certo em que cena – nesse difícil jogo amoroso – acabamos por perder a fala, os gestos, a linguagem que nos mantinha presos ao extremo de nós-mesmos, à companhia imaginada como verdadeira, real, inviolável e eterna com a qual aprendemos, um dia, a urgência do desejo? Impossível saber, com indiscutível certeza, o que nos perde nesse universo de seres e coisas, de sentimentos e desassossegos grandes, que chamamos amor e que se converte, com o tempo e, muitas vezes inadvertidamente, em distância, abismo, ausência e esquecimento – ainda que a presença do Outro persevere em nós como um anjo caído, um demônio ancestral, um rito de passagem: sofrimento, angústia, sedição. Não há descoberta amorosa que não implique, ora ou outra, no conhecimento dessa palavra-essencial, dessa palavra-dor, desse dizer esvaziado de sentidos o abandono solicita. Renúncia e aceitação: toda descoberta, toda revelação amorosa exige, desde o início, que renunciemos a parte do que somos, do que pensamos, do que acreditamos e buscamos ao longo de toda uma vida, se quisermos sustentar a fundação amorosa, ao mesmo tempo que nos impõe uma espécie de tratado de princípios, de carta-de-aceite que estabelece suas regras e determina o que deve ser esquecido em favor do mesmo amor reivindicado. Renúncia de algo de si, de estilhaços do Eu. Aceitação de algo do Outro, que é a voz precipitada do Outro, o desejo ansiado do Outro, sua ostensiva e inquebrantável vivência em nós.

10.06.2006

Arqueologia da Solidão

Escrevo, incessantemente, à sombra de mim mesmo e dos últimos escombros de que fiz minha vida.

Depois de alguns anos de trabalho sistemático, organizo, a partir de notas, trechos, versos esparsos, perdidos em eternas gavetas de guardados, meu primeiro livro de poesia: *Arqueologia da Solidão*. Acredito que tenha lhe dado uma incerta feição mais ou menos definitiva.

Nunca sabemos quando um livro ganhou, de fato, sua linguagem inalienável, seu rosto singular, sua forma pronta, acabada, definitiva. Agrada pensar que nada, absolutamente nada neste livro, é gratuito. Tentativa íntima de pensar, poieticamente, um dos temas que mais e mais me persegue, de forma ostensiva, dolorosa até: a solidão em seus múltiplos aspectos: o abandono amoroso, a renúncia artística, a beleza que põe a perder os sentidos, a vida, o mundo a nossa volta, a criação, que solicita nosso total desprendimento, nossa entrega sem reservas, nossa precipitação candente no desespero atormentado das palavras.

Cada um dos poemas do livro permite entrever, em escorço, uma forma de estar só, de ser só, de afundar, naufrago completo, nos espaços atormentados do vazio, do esquecimento, do desejo turvado pela incompreensão mais plena do mundo e seu chamado urgente que, com o tempo, me vi forçado a recusar. Assim, cada poema é o relato de um exílio sem mapas ou fronteiras, que me aparta da vida em sua forma mais gratuita – o convívio desarmado com a enorme realidade que nos cerca e da qual, a despeito de todos os enganos, não podemos nunca prescindir de todo.

Anos buscando a expressão perfeita de um sentimento – o único, na verdade – com o qual aprendi, quase que serenamente, a conviver: o ostracismo, a distância, o choque, o rompimento com as coisas ordinárias de que se faz o mundo e que nos exige barbaramente.

Como em tudo o que escrevo, este livro nada mais é do que o caleidoscópio enlouquecido a partir do qual diviso a existência: o não-pertencimento, a sensação de que sou estrangeiro em qualquer parte, inclusive nos desvãos obscuros da alma – essa cansada.

Do *Minifesto*, que abre o livro, ao *posfácio* em prosa-poética que o encerra, e quase que justifica minha maneira peculiar de compreender a poesia antes de tudo como o diálogo com uma tradição da qual nunca nos livramos de todo, há uma sensação de naufrágio e abandono que o caracteriza intimamente.

Um livro cujo combustível é minha própria desilusão, meu ceticismo, meu desejo agônico de encontrar minha voz entre os gritos surdos que me chegam do mundo, das coisas, das gentes tão perdidas e desesperançadas quanto eu, mas que mentem, fingem, disfarçam e enganam sua condição mais exasperada. As pessoas ganham as ruas, freqüentam cafés, bares, boates, praças, toda a sorte de lugares, mas nunca foram tão solitárias, nunca ruminaram com tanta intensidade e tão alheadamente sua insignificância, seus desentendimentos, seu horror à obrigação maior e mais fremente da vida: estar consigo mesmo, encarar-se em sua mais secreta e terrível versão: a dos espelhos que refletem de dentro nossa imagem em negativo, coisa da qual jamais me furtei. Ainda não aprendi o secreto e pacificado convívio com o que sou, embora saiba que a solidão é a única companhia que nos habita enquanto fazemos de nós parte de uma travessia sem margens que ensejamos desde nosso inconsolável nascimento. Por isso escrevi este livro, por isso prefixei a dor, o cinismo, a angústia, a ironia, a raiva cega e

desolada que a solidão traz em si como os escombros de uma civilização que se arruinou irremediavelmente.

Escrever sobre a solidão é colocar-se sob nossos inevitáveis escombros.

Nascemos para contemplar nosso próprio arruinamento.

Escrever sobre a solidão é escavar nossa condição-abismo, é mergulhar, feito um louco escafandrista, na cidade fantasma e submersa de nossos desesperos mais espantosos, de nossa estupefação diante do que somos e nos escapa, diante de nossa incompreensível falta de respostas. Daí esta Arqueologia ensaiada às custas de mim-mesmo, de minha tristeza indevassável, desse medo da solidão, maior que o medo da morte, da perda, das distâncias intransponíveis que se abrem entre o Outro e Eu, ambos igualmente desiludidos, exilados de tudo, confundidos com a insignificância cintilante do mundo e das coisas, dos sentimentos mais desajustados.

Confundo minha experiência pessoal com a obra, faço dela meu lugar-seguro-incerto, meu *turning point*, minha forma de abrir uma clareira em que minha existência inteira possa encontrar sua voz fragmentada e dispersa, confundida com as vozes de tudo o quanto penso e sinto, porque pensar e sentir são um único e mesmo gesto do qual a obra será sempre refém.

Sou, a um só tempo, uma verdade empírica e o sujeito-lírico, perdido nas dobras da escritura, amalgamado à obra e perdido dela, esquecido em seu interior, naufragado nos interstícios marítimos das palavras – vagas que nos arremessam de encontro à arrebatção de uma busca infundável pela ilusão mais funda da velha lição estampada ao pórtico do templo de Apolo: conhece-te a ti mesmo.

Sou meu próprio livro, na medida em que me re-conheço, que me alieno da obra, pois, como queria Maurice Blanchot, “a obra não remete a alguém que a teria feito, um sujeito autoral do qual deveríamos conhecer a vida para entendê-la. Ela é antes esse lugar vazio, onde nenhuma voz pode ser determinada ou conhecida. Onde *eu* já não é mais *eu*, é *ele*, é *outro* é “Neutro”. Sou pela obra, ainda que me ausente dela, ainda que me desfigure nela, ainda que faça do livro o lugar-tenente de minha existência inteira – certo de que a solidão essencial da escritura é a única forma de não morrer completamente da solidão assustadora e perturbada do mundo.

Solidão – traço inexorável, marca, ranhura, signo, assinalação.

Sou porque há em mim o projeto de uma obra que desconheço, do qual esta Arqueologia é apenas o ponto de partida, o lugar de onde, inicialmente, falo, sempre aos pedaços, sempre inacabado – sou

a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra **ser** exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (Maurice Blanchot – **O Espaço Literário**).

Dedico o livro à Ademir Assunção, poeta, jornalista, escritor e letrista, amigo inconfundível, que aceita, incondicionalmente, escrever o prefácio. Ademir Assunção – poeta que também conhece os interditos da solidão, autor de um de uma obra poética seminal, nova, intransigente, capaz de poemas que exploram temas dolorosos como o amor, a renúncia, a loucura e a morte, como em

5 Dias Para morrer

para Hector Babenco

morreremos loucos,
Ana

os sapatos
novos
em cima da mala
— mala notte
o dia, a pior
foto: olhos úmidos
no vídeo
flashbacks:
a virilha imunda
do marinheiro
os eletrodos frios
nas têmporas
as pílulas coloridas
peixes
num aquário
cujo vidro
quase se quebra
toda vez
que o tocamos

sim, Ana
morreremos loucos
mas
esta noite
dormiremos
juntos

Dedico o livro, não a obra, porque sobre esta não tenho qualquer controle, porque ela me solicita a voz quando menos espero, porque a construo diariamente, de forma lenta e exasperada – último exorcismo possível dos fantasmas que habitam esse casarão em ruínas que é minha alma entregue e rendida.

Não se trata, obviamente, de um livro conceitual: deus, o acaso, a sorte, o fado e o destino nos livrem sempre de livros conceituais, com suas teses filosóficas-sociológicas-espiritualistas.

De repente, ao conceber o livro, escolhendo os poemas, separando as notas, revendo versos, estrofes, imagens, percebi que havia um tema que se precipitava em uníssono contra as paredes inefáveis da Poesia que vinha escrevendo silenciosamente há anos: a Solidão Essencial, a Solidão Fundamental, esse sentimento de desconcerto e desabrigo diante do mundo, das coisas, diante de outros indivíduos e da própria criação.

A Solidão que atravessa a madrugada enorme de nós-mesmos, que, relutantemente, divisamos nos limites e fronteiras do que somos, nossa companhia ilustrada quando despertamos para a realidade fraudada da vida e seus adornos mentidos, nosso *punti luminosi* que cegamos pelo medo e pelo horror de estarmos entregues a nós, simplesmente, pobres e nus, náufragos de toda presença, alheios e desiludidos, buscando de forma desesperada vencer o sentimento da ausência-de-tudo concebendo uma obra que, desde a sua gênese, nos condena à solidão de si-mesma, a sua voz que fala em lugares remotos do espírito, que deixa rastros e vestígios na superfície desolada dos dias, mas que jamais pode nos salvar de nosso isolamento primordial.

Só a Solidão é uma certeza.

E seus olhos rútilos brilham na noite de que somos feitos.

A cintilância das palavras.

A errância dos sentidos.

O abandono extremado, certo, incontornável.

Ensaiai a obra é precipitar-se no caos ritualístico de uma existência que a tudo rejeita em nome da ilusão de ser-em-si, plena e absoluta, livre e abandonada em sua gratuita presença.

Morreremos loucos, Ana.

E sozinhos.

O amor ainda é, de todos, o mais aterrador dos sentimentos.

Morreremos loucos de uma loucura solitária, vermelha, encarnada.

Os eletrodos frios nas têmporas e a certeza de que não há sendas por onde voltar, caminhos, sulcos, veredas abertas que possam nos conduzir de nós ao Outro, que possa reconstruir nossa proximidade arruinada, nossa ligação inquebrantável. Loucos: assim morreremos.

Assim, sofreremos incertos a loucura de uma obra que não nos pertence, que jamais conheceremos de todo, que será contada, alhures, por aquele que não nós é, que nunca poderia nos ser, porque nossa voz jamais pode alcançar, plenamente, os abismos insondáveis de nossas mais secretas motivações. É como se tudo fosse a mesma

Paisagem Noturna

& vou pelas ruas desertas
de noites igualmente vazias

em que medram filhos & gerânios
no silêncio de coxas vadias
a abrigar um desejo cruel & infeliz
a angústia da carne roendo os ossos a alma a medula
o sangue em breve diluído
num copo de vodca e barbitúricos
como o trapezista que ensaia o seu último mergulho
& vive o êxtase vertiginoso da queda
antes de pôr a perder o espetáculo
& vou pelas ruas eternamente desabitadas
pensando nesse mundo destroçado
em paisagens lunares & francos desatinos
em secretas & violadas palavras
que já não sabem os alheios destinos
as horas mortas divisadas no relógio central
os anjos barrocos sorrindo emoldurados
a este demônio ancestral
que já não ousa abrir asas em noites assim
quando sigo escrevendo
meu livro negro do desassossego
como se a vida fosse não sei talvez
uma longa citação em grego
um sistema de erros um hino atormentado
que se pega à pele & à memória do corpo
- espaço etéreo embalagem descartável
sem retorno

A indizível Solidão.

O corpo entregue a esse jogo sem nome, incapaz de compreender a dissonância amorosa entre o espírito sangrando a solidão e o grito urgente da carne rasgando a pele.

Nunca encontraremos a porta dos fundos, a saída perfeita, o equilíbrio delicado.

Corpo e consciência. As secretas e violadas palavras. Os desentendimentos grandes demais.

A perdição das palavras.

A sedição dos sentidos.

Nossa danação eterna.

Esse desejo de sublevação contra nossa própria e naufraga condição.

É preciso Arqueologizar a Solidão, Ontologizar os Restos, como diria Derrida, buscar algum entendimento, salvar-se de si próprio numa luta sempre arraigada – ainda que condenados a derrota surda, cheia de dentes – contra o que somos e contra o que, tacitamente, desejamos.

22.07.2006

Desconsolo

Acabo de chegar de um enterro. Não é a melhor época de minha vida, reconheço. Menos ainda para enterros. Eu, que venho tentando sepultar lembranças que insistem em voltar, tal qual Lázaro redivivo, para assombrar as noites insones de que me faço. Ela tinha trinta e quatro anos. Morreu de um câncer generalizado, contra o qual lutava diariamente há um bom tempo. A mãe foi minha professora no colégio, trabalhou comigo na Faculdade em que ensino e foi uma das pessoas que me incentivou a escrever, a despeito de tudo: das dificuldades, da falta de apoio, do horror em se manter inédito, desse país de analfabetos crônicos,

abandonados à própria sorte, a despeito, inclusive, da maldição dissonante das palavras. Ela chorava em silêncio, diante do caixão. Me aproximei devagar, me ajoelhei diante dela e só pude dizer, sufocado: “Perdoa! Por mais perto que eu esteja das palavras, elas sempre, sempre me faltam, como sempre me faltaram”. Ela me encara demoradamente, como quem conhece o vazio e o desterro em que habito. O fato é que não há o que dizer. Toda fala é inútil porque jamais pode alcançar os limites insondáveis da dor. Como dar voz ao sofrimento? Como dizer o que dói e sangra e fere e avilta e desespera? Há sempre de faltar as palavras quando nos precipitamos no espaço impenetrável de uma tristeza condenada a permanecer eternamente sem cura. Toda perda é remorso – pelo que se fez e pelos gestos suspensos no ar, pelo que se disse e calou, pelo que amamos e abandonamos com a mesma incerteza de quem tateia, no escuro, bêbado e perdido, os caminhos que não destinam. Toda perda é definitiva. As pessoas choram. E eu fico pensando que para todas elas ainda resta o paliativo da fé – uma crença sem nome em um mundo possível, para além das fronteiras desse pequeno circo de horrores que é nossa existência diária, comezinha. Deus, os anjos, os santos, os velhos paraísos perdidos – o consolo diante de nossa fragilidade monstruosa, diante da consciência translúcida de que nada, absolutamente nada faz sentido em face do temor latente do fim. E eu, que há muito já não posso conceber um mundo para além deste mundo, uma vida para adiante das fronteiras da vida, um lugar em que tudo não seja o mesmo e inconsolável exílio em que me quedo todos os dias? E a mim, que já restam consolos. Apenas a idéia da morte exposta nas prateleiras desbotadas do pensamento, diariamente. Ela me circunda, ela se avizinha, sempre próxima como uma amante envelhecida, de quem já nos habituamos aos gestos, ao silêncio, à voz soprando lentamente em nossos ouvidos. Por ela – pelo horror diário que ela me desperta – perdi tanto de que amava, de que amo, de que desejo e espero. Por ela, vivo a estase de todas as sensações fora do lugar. A imobilidade. A paralisia afetiva, sentimental, amorosa. As pessoas se fiam na última transcendência, se agarram à idéia de um mundo em devir, que em

nada se confunde com essa realidade cotidiana, aberrante, desesperada. Um mundo livre da angústia irreprimível de ser-para-a-morte, refém do tempo, das agruras do tempo e sua passagem incontínente. Um mundo eterno, duradouro, interminável. E a mim, que desacreditei das coisas e que já não penso em Deus como a salvaguarda possível para esse breve espaço entre luz e sombras que é estar vivo, e encarar o próprio rosto cansado e desiludido, no espelho, todas as manhãs, e mentir que ainda vale a pena, que ainda há saídas? E a mim, que já não tenho a fé de que nos fala Heine para suportar o sofrimento? A descrença me arrasta como uma vaga imprecisa pelos sem-lugares, pela memória do desterro. Se a vida for isso, simplesmente, é quase nada. Ou muito pouco. Tanto faz. A mesma impostura, o mesmo gosto acre de saber que o tempo nos consome como uma velha ruína de abandono e esquecimento. A angústia é tudo o que nos resta, a parte que nos cabe nesse teatro sem texto ou marcações que seguimos, até quando?, vivendo. A mesma angústia que me torna diferente de todas as coisas, que me garante a distinção, que me serve como marca, grafia, signo de signo, imagem desfocada, incompleta, sempre em devir, porque Anne Hébert tem razão: “a única coisa que me separa da árvore ou de um monte de terra, é a angústia”. Isso, ou quase nada. O que nos resta, além dessa estranheza diante da solidão extremada da vida, da morte, de si-mesmo, aniquilado contra a superfície desgastada dos dias?

19.06.2006

Da Liberdade

Liberdade é poder olhar os outros e a si-mesmo nos olhos, sem remorsos, sem a sombra devastadora de tantos e infundados ressentimentos.

Ser livre é encarar, todos os dias, o espelho e, num vislumbre patético, absurdo, demasiado humano, reconhecer, a um só tempo, o rosto espantado do réu e do carrasco.

Ou, por outra, com Camus: “a liberdade é isso mesmo: estar privado da liberdade”.

18.06.2007

A Escritura e a Esperança

Escrever é lançar mão de uma paisagem desolada e, lentamente, num processo de longa e voluptuosa agonia, ir tornando-a habitada. Escrever é povoar a desolação: de personagens, medos, monstros, traumas, delírios, fantasias, solidões, desamparos, tragédias e esperanças. Esperanças, sobretudo. Mesmo as histórias mais trágicas permitem entrever, do centro de sua absoluta desilusão, uma bobeira de esperança. Uma esperança trágica, é certo, mas uma esperança.

02.07.2007

Toda literatura é uma forma de transcendência – espaço de uma crença, lugar em que o cético ensaia uma ascensão menor, em que o indivíduo-incerteza, o sujeito-dúvida, o homem-interrogação encontra o templo indevassável de uma fé vazia de deuses.

07.08.2007

Enfim, começo a tese.