

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

DANIEL ROSSI

**UMA REAPRESENTAÇÃO DE HENRY MILLER:**  
do período francês à virada mística (1930-1940)



ARARAQUARA – S.P.  
2016

DANIEL ROSSI

**UMA REAPRESENTAÇÃO DE HENRY MILLER:**  
do período francês à virada mística (1930-1940)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e Crítica Literária

**Orientador:** Maria Clara Bonetti Paro

ARARAQUARA – S.P.  
2016

Rossi, Daniel

Uma reapresentação de Henry Miller: do período francês à virada mística (1930-1940) / Daniel Rossi – 2016

200 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Maria Clara Bonetti Paro

1. Literatura Americana. 2. Miller, Henry. 3. Recepção Crítica. 4. Crítica Literária. 5. Deleuze, Gilles. I. Título.

DANIEL ROSSI

# **UMA REAPRESENTAÇÃO DE HENRY MILLER:** do período francês à virada mística (1930-1940)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e Crítica Literária

**Orientador:** Maria Clara Bonetti Paro

Data da defesa: 29/04/2016

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** **Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro**  
Faculdade de Ciências e Letras (FCL)  
Universidade Estadual Paulista.

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva**  
Faculdade de Ciências e Letras (FCL)  
Universidade Estadual Paulista.

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes**  
Faculdade de Ciências e Letras (FCL)  
Universidade Estadual Paulista.

---

**Membro Titular:** **Prof. Dr. Ramiro Giroldo**  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

---

**Membro Titular:** **Prof. Dr. Neil Besner**  
University of Winnipeg

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha mãe, Sonia Maria Zavitoski Rossi, e aos meus avós, Roberto Zavitoski e Maria José de Aquino Zavitoski. Sem eles, esta pesquisa jamais teria sido completada: foi o carinho, cuidado e amor que fizeram com que eu pudesse continuar a trilhar este caminho. Jamais poderei retribuir o tanto que me deram, nem o tanto me ofereceram sem nunca exigir nada em troca. Amo vocês.

Ao meu irmão, Douglas Zavitoski Rossi, que também me forneceu ajuda quando precisei.

À minha namorada, Leilane Hardoim Simões, que esteve sempre a meu lado durante todo o período do doutorado e foi de suma importância para que conseguisse manter a “cabeça no lugar” quando as coisas se complicavam. Meu amor e gratidão a você. Sempre.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro, que foi de uma bondade e compreensão que jamais pensei que encontraria. Sem sua preocupação e boa vontade em me auxiliar quando a distância me impedia de resolver questões junto ao programa, não teria chegado até aqui. Sua orientação e ajuda foram fundamentais e faltam palavras para expressar minha gratidão.

Aos membros titulares e suplentes de banca de defesa de doutorado: Profa. Maria das Graças Gomes Villa da Silva, Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, Prof. Dr. Neil Besner, Prof. Dr. Ramiro Giroldo, Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Aos meus amigos: Marcello Thiago Bezerra da Silva, Ricardo Grassi Martins, Jessé Marques da Silva, Ramiro Giroldo, Rogério Rodrigues Faria, Salim Alli Neto, Emerson Cerdas, Franco Baptista Sandanello, Marina Pacheco. Vocês foram importantes em todos os momentos e agradeço a companhia.

Por último, gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma neste longo período de quatro anos. Agradeço a todos e espero que tenha realizado um trabalho que possa, ao menos minimamente, estar à altura do que esperavam de mim.

Muito obrigado.

Há algo obsceno no amor pelo passado que acaba em fila de pão e trincheiras de guerra.

(MILLER, 2006d, p. 252)

Miller, ao contrário, na ocasião de sua morte em 1980, vinha proclamando publicamente e sem pudor sua felicidade por mais de quarenta anos. Com mais de oitenta anos, ele ainda andava de bicicleta, jogava pingue-pongue e se apaixonava violentamente por uma sucessão de mulheres jovens e atraentes. Foi poupado dos horrores do alcoolismo, da solidão, da doença grave ou de qualquer outra coisa que na velhice pudesse ser encarada como um sinal da cólera de Deus, e morreu durante o sono. A suspeita gerada por esta exibição consumada de se dar bem ao lado de um mal-estar permanente sobre sua verdadeira realização e status como escritor, conduziu a uma negligência por parte da instituição formal.

(FERGUSON, 1991, p. 12)

## RESUMO

Esta tese aborda o período francês da produção literária de Henry Miller, que se estende de sua chegada à Paris em 1930 até seu retorno aos Estados Unidos em 1940, de forma a reapresentar as quatro principais obras deste período: *Trópico de Câncer* (1934), *Primavera negra* (1936) e *Trópico de Capricórnio* (1939), que nomeamos trilogia francesa, e o volume de cartas entre Henry Miller e Michael Fraenkel intitulado *Hamlet Letters* (1939-1941). É verificado como tais obras se diferenciam daquelas escritas após o retorno aos Estados Unidos com uma discussão do livro que demarca uma “virada mística”, *O Colosso de Marússia* (1940). A partir do embasamento teórico nas obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Susan Sontag e Philippe Lejeune e da discussão da primeira recepção crítica das obras citadas, as obras de Miller são examinadas a partir de outra perspectiva que não as já privilegiadas pela fortuna crítica, que expressa preocupação exagerada com elementos contextuais mais do que com a discussão das obras do autor. Privilegiando a questão da pornografia, sexualidade e autobiografia, a fortuna crítica acabou debatendo mais os efeitos que tais obras tiveram no contexto histórico em que foram publicadas do que em suas características narrativas distintas da produção da época. Sendo assim, esta reapresentação é uma forma de trazer à discussão o período mais prolífico do autor estadunidense e também fornecer outras possibilidades teóricas de análise de sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura americana; Henry Miller; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Recepção crítica; Crítica literária.

## ABSTRACT

This dissertation addresses Henry Miller's French period of literary production, that is, from his arrival in Paris in 1930 till his return to the United States in 1940. It aims to reintroduce his three major novels of this period: *Tropic of Cancer* (1934), *Black Spring* (1936) and *Tropic of Capricorn* (1939), here named French trilogy, and a volume of letters exchanged between Henry Miller and Michael Fraenkel, titled *Henry Miller's Hamlet Letters* (1939-1941). It is verified how such works differ from those written after the author's return to the United States by comparing them with *The Colossus of Maroussi* (1941), a book that marks a "mystical turn" in Miller's literary career. Mainly based on ideas, and concepts expressed by Gilles Deleuze and Felix Guattari, Susan Sontag and Phillippe Lejeune, this research abandons contextual issues explored by most of the traditional critical reception of the mentioned novels and examines them from another perspective. Instead of prioritizing pornographic, sexual and autobiographical aspects related to Miller's production, and by so doing, focusing more on the effects of the texts rather than on the texts themselves, this investigation discusses some of his innovative narrative techniques and compares them with the production of some of his contemporary fiction writers. Thus, besides reintroducing Miller's French trilogy so as to bring forward a discussion of his literary achievements, this research aims at providing other theoretical possibilities of analysis of his work.

**KEYWORDS:** American Literature; Henry Miller; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Critical reception; Literary criticism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
------------------	----

### PARTE I LITERATURA COMO FORMA DE PENSAMENTO

CAPÍTULO 1 – LITERATURA COMO FORMA DE PENSAMENTO.....	29
1.1 A arte enquanto forma de pensamento.....	30
1.2 Formas de pensamento: filosofia e literatura .....	36
1.3 Literatura e opinião .....	43
1.4 Susan Sontag contra a interpretação: qual o papel do crítico? .....	47
1.5 A questão da autobiografia: Lejeune e o pacto autobiográfico .....	53

### PARTE II *TRÓPICO DE CÂNCER, PRIMAVERA NEGRA, TRÓPICO DE CAPRICÓRNIO: O PERÍODO FRANCÊS DE HENRY MILLER*

CAPÍTULO 2 – PEQUENA INTRODUÇÃO AO PERÍODO FRANCÊS DE HENRY MILLER E À SUA “TRILOGIA FRANCESA” .....	60
2.1 O período francês de Henry Miller .....	60
2.2 Existe uma trilogia francesa?.....	62
CAPÍTULO 3 – A PRIMEIRA RECEPÇÃO DE <i>TRÓPICO DE CÂNCER</i> : a década de 1930.....	65
3.1 Samuel Putnam e Walter Lowenfels: o impacto de <i>Trópico de Câncer</i> .....	68
3.2 As primeiras críticas profissionais: Blaise Cendrars e Edmund Wilson.....	72
3.3 “Um livro que talvez restaure nosso apetite pelas realidades fundamentais”: Anaïs Nin e o prefácio de <i>Trópico de Câncer</i> .....	77
CAPÍTULO 4 - FRANÇA, 1934: <i>Trópico de Câncer</i> .....	80
CAPÍTULO 5 - AS CRÍTICAS DE GEORGE ORWELL E MAURICE BLANCHOT: Miller entra na tradição literária .....	93
CAPÍTULO 6 - FRANÇA, 1936: <i>Primavera Negra</i> .....	102
CAPÍTULO 7 - FRANÇA, 1939: <i>Trópico de Capricórnio</i> .....	114
CAPÍTULO 8 – O PENSAMENTO DE HENRY MILLER: as <i>Hamlet Letters</i> e o papel do artista.....	122
8.1 Temporalidade: o presente pleno.....	123
8.2 O artista: <i>amor fati</i> .....	129
8.3 Vida: ser com-junto.....	141

### **PARTE III – O COLOSSO DE MARÚSSIA E VIRADA MÍSTICA**

<b>CAPÍTULO 9 - A RUPTURA: <i>O Colosso de Marússia</i> e a virada “mística”</b> .....	154
<b>CAPÍTULO 10 – <i>ART &amp; OUTRAGE</i>: Miller fala sobre sua obra</b> .....	168
<b>10.1 Lawrence Durrell e Alfred Perlès: autoliberação e inocência</b> .....	169
<b>10.2 – A interpretação de Henry Miller: a serenidade do artista</b> .....	171
<b>CAPÍTULO 11 – A VISÃO MORAL DE HENRY MILLER</b> .....	180
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	187
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	192

## INTRODUÇÃO

Durante toda sua carreira literária, Henry Miller afirmou: “[Escrevo somente sobre] o homem que eu sou, o homem confuso, o homem negligente, o homem imprudente, o homem sadio, obsceno, impetuoso, pensativo, escrupuloso, mentiroso, diabolicamente verdadeiro que sou” (MILLER, 1968, p. 30). Adotando esta perspectiva, Henry Miller uniu de forma quase inseparável sua vida e experiências com as de seus narradores, ajudando a cimentar um tipo de apreciação de sua obra por parte da crítica: com a afirmação da autobiografia, é a história do ganhão do Brooklyn, o lúbrico e libertário homem que abandonou os Estados Unidos para viver em Paris, que receberá toda a atenção; posteriormente, com o retorno do autor aos Estados Unidos e o processo contra a censura que pesava sobre suas obras, é a lenda do velho pornógrafo e do guru sexual que tomará todo o foco. O posicionamento de Miller, e a facilidade com que a crítica resolveu aceitar as perspectivas do autor sobre sua própria obra, não foram sem consequências: é a partir da imagem do escritor que foi construída a imagem de sua literatura, numa estranha inversão que começa a se solidificar a partir da década de 1960.

O primeiro livro de Miller, *Trópico de Câncer* (MILLER, 2005b, p. 3-152; 2006d), foi publicado em 1934 e surpreendeu a crítica da época devido à capacidade do autor em manipular características das vanguardas em voga no período conjuntamente com a introdução de certas novidades formais: uma narrativa em fluxo, narrada na primeira pessoa do singular, que abdicava de um enredo e se desenrolava em um tempo presente quase absoluto, dando a impressão de que os fragmentos narrados foram capturados no momento em que estavam acontecendo. Estas características formais que o distinguiam da literatura do período devem ser aliadas ao contexto histórico em que a obra foi editada: estamos em 1934, poucos anos após o *crash* da bolsa de Nova York em 1929<sup>1</sup>, e muitos dos escritores que

---

<sup>1</sup> O livro de Bernard Gazier *A crise de 1929* (GAZIER, 2014) é uma boa introdução ao que foi a crise, suas causas e efeitos posteriores. O autor inclusive se aventura a tecer certas conclusões sobre a produção literária da época, principalmente sobre a obra da “geração perdida” e de outros escritores estadunidenses e ingleses do entreguerras (GAZIER, 2014, p. 68-73). Sua conclusão sobre os efeitos da crise de 1929 na literatura é interessante: “[...] Parece que podemos resumir o impacto cultural da catástrofe econômica num movimento urgente de engajamento e testemunhos; o romance apresenta certa regressão formal em relação às experiências revolucionárias internacionais nos anos 1920 (Faulkner, Proust, Döblin, Joyce...), mas impõe despojamento e brutalidade, e dialoga com o cinema [Dos Passos], a fotografia [James Agee e Walker Evans] e a investigação [Dashiehl Hammett, Raymond Chandler]. Esses caminhos cruzados, à sua maneira, compõem o mapa da convulsão” (GAZIER, 2014, p. 73). O autor ainda afirma que após 1929 existe uma “vontade geral de expressão de testemunhos pessoais” (GAZIER, 2014, p. 70), o que coloca Henry Miller em uma posição singular, já que o autor não possui engajamento político, utiliza-se do que chama de “testemunho pessoal” ao mesmo tempo em

integravam a chamada “geração perdida” (Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos) já haviam voltado ou estavam voltando para casa – a Paris de Miller não era a dos expatriados americanos que circulavam em torno de Gertrude Stein em suas festas regadas à *champagne*. Narrando da “margem esquerda” do Sena, utilizando a obscenidade como ferramenta estilística e as ruas de Paris como seu ponto de partida – as prostitutas, a fome, a falta de dinheiro, as caminhadas obsessivas pela cidade, ou seja, a parte dos excluídos e pobres – Miller conseguiu deixar sua marca. Aliado a todas estas características, estava o objetivo de abandonar o “padrão ouro da literatura”<sup>2</sup> (MILLER, 2005b, p. 118) e narrar tudo aquilo que estava fora dos livros, trazer o mundo das ruas e do banal à literatura. O intuito de Miller em sua primeira obra foi de dar espaço ao fluxo do acaso em suas narrativas, trazendo a elas o “mundo da rua” em contraposição ao que ele considerava construções demasiados cerebrais e afastadas da vida: não era mais a capacidade de se representar o acaso – era hora de colocar o acaso no centro de tudo o que era escrito, de trazer as pequenezas da vida para uma obra literária.

Já estabelecido enquanto escritor após o lançamento de *Trópico de Câncer*, produziu febrilmente em Paris até o ano de 1939, quando viajou para Corfu, Grécia, fugindo da iminente conflagração da Segunda Guerra Mundial. Permaneceu na Grécia até o início dos anos 1940, quando retornou aos Estados Unidos. Devido à censura que pesava sobre suas obras, proibidas em vários países do mundo sob a acusação de pornografia, volta aos EUA com prestígio e sem dinheiro. Miller só verá os livros que havia publicado na França serem liberados para o público estadunidense, e de outros países, a partir da década de 1960. Mesmo com a censura, é interessante lembrarmos do subterrâneo mercado que livros como *Trópico de Câncer* (MILLER, 2005b, p. 3-152; 2006d), *Primavera negra* [1936] (MILLER, 1968; 2005b, p. 331-427) e *Trópico de Capricórnio* [1939] (MILLER, 2005b, p. 153-330; 2008) acabaram por fomentar: mesmo com a proibição, as obras do autor conseguiram um caminho até sua terra natal e outros lugares do mundo por meio de contrabando, dos viajantes que voltavam de Paris e, posteriormente, com os soldados que voltavam do *front*<sup>3</sup>.

---

que alia técnica e experimentação formal em seus trabalhos, o que o aproxima do contexto da década de 1920. Adotando o ponto de vista de Gazier, Henry Miller é um escritor que está fora deste movimento dominante.

<sup>2</sup> Trecho original: “*gold standard of literature*”.

<sup>3</sup> Muitos narraram esta entrada dos livros censurados de Henry Miller nos Estados Unidos (Norman Mailer, Erica Jong, Allen Ginsberg, dentre outros). Esta é a versão de John Lennon: “*Most of us,/quite a lot of us anyway,/use four letter words.//I know most men do.//Usually they don’t/when there are women around,/which is hypocritical,/really.//Words can’t kill you.//The people that banned words/in books didn’t stop people/from buying those books.//If you couldn’t buy Henry Miller/in the early sixties,/you could go to Paris or England.//We used to go to Paris,/and everybody would buy Henry Miller books/because they were banned,/and everybody*”.

Na década de 1960, em um contexto mais favorável, as obras de Miller são liberadas e o escritor as vê tornarem-se *best-sellers* internacionais. Com os processos para derrubar a proibição sobre seus livros, os críticos literários começam a produzir mais artigos, críticas e outros tipos de intervenção acadêmica sobre a obra do escritor. Este frenesi da crítica sobre a obra de Miller, que surge pouco antes do processo contra a censura, se dedicará a discutir e analisar aos aspectos políticos e morais da obra de Miller, vendo em sua literatura uma expressão da vida do autor e não um empreendimento artístico a ser analisado independentemente daquele que o escreveu. A exposição que o caso conseguiu na mídia e as próprias opiniões de Miller ajudaram a fomentar esta perspectiva crítica sobre sua obra, que abdica de discutir as questões formais como se fossem meros atributos acessórios à expressão da visão do homem. Explorando a produção literária de Henry Miller a partir do viés autobiográfico e, muitas vezes, buscando explicações e interpretando eventos da narrativa em comparação com a vida do autor, a crítica parece encontrar seu nicho teórico e um novo personagem revolucionário: o apóstolo da revolução sexual, o denunciador das hipocrisias – o responsável por romper as cadeias do moralismo estadunidense.

Devemos manter em mente que Miller sempre insistiu no caráter autobiográfico de sua literatura, o que de certa maneira influenciou este posicionamento da crítica. No entanto, parece-nos que a crítica embarcou muito facilmente nas ideias de Miller e não soube trabalhar a complexa relação entre vida e obra em sua produção, inclusive quando o “obsceno” entrava em questão. Claro que não cabe aqui generalizar tal afirmação, mas é necessário destacar que tal ideia sobre a obra de Miller ainda permanece, garantindo a sobrevivência do mítico e místico profeta da revolução sexual e do revoltado que abandonou a sociedade por uma vida mais simples. O autor estava tão consciente do tipo de paradoxos e de enganos que sua obra viria a gerar que já em *Primavera negra*, seu segundo livro publicado, ele afirmou: “**Não se preocupe com erros quando está escrevendo. Os biógrafos explicarão todos os erros**” (MILLER, 1968, p. 42. Grifos do autor.), como se existisse essa garantia de que sua vida seria esmiuçada até os detalhes mais íntimos devido às polêmicas que sempre acompanharam suas obras. Claro está que não cabe aqui apontarmos o dedo e censurar tantos estudiosos que se preocuparam com a obra milleriana em uma perspectiva que dava mais ênfase ao tipo de repercussão que seus livros tiveram do que à própria literatura e pensamento de Miller: se sua obra deu ensejo a este tipo de avaliações é porque ela suportava essas abordagens e, talvez, até as encorajasse. Portanto, o problema que encaramos agora é outro: nossa questão com a

---

*saw them,/all the students had them.//I don't believe words can harm you” (LENNON apud STANDISH, 1994, p. 633).*

obra de Miller não é sobre a veracidade ou correção de suas autobiografias; não nos preocupamos em defendê-lo frente à censura por sua obscenidade; não queremos batalhar com a lenda que envolve o escritor – é hora de **reapresentar** sua literatura para além de velhas discussões.

### **Instâncias da reapresentação**

Caracterizamos a fortuna crítica em linhas gerais, já que exceções apareciam aqui e ali entre os estudiosos e admiradores da obra de Henry Miller. Dentre elas, a coletânea *Genius and Lust* (MAILER; MILLER, 1976), organizada por Norman Mailer, é a de maior importância por aliar trechos selecionados da obra de Miller com um estudo aprofundado da literatura do autor em que são abordadas questões como censura, moral e obscenidade, bem como o impacto da obra de Miller no contexto literário dos anos 1960. Além de ter organizado um grande apanhado do que havia de melhor na obra de Miller, Mailer tornou “obsoleta” a coletânea anterior organizada por Lawrence Durrell [1959] (MILLER; DURRELL, 1969) que, por causa da censura e de uma ideia de que Miller deveria ser admirado “por seu valor literário”<sup>4</sup>, simplesmente cortou as partes consideradas obscenas das obras do autor.

Outro livro importante neste momento pós-censura, e contraponto à coletânea de Mailer, é *Sexual Politics* [1970] (MILLET, 1977) de Kate Millet<sup>5</sup>. Esta obra marca o encontro da obra do escritor estadunidense com a nascente crítica feminista. Millet, dentre outros adjetivos, qualifica a obra de Miller como misógina e machista, aliando uma discussão de suas narrativas literárias com posicionamentos do autor. Seu principal objetivo é desbancar certa visão mítica daquele que começava a ser visto como um dos grandes escritores dos Estados Unidos<sup>6</sup>. Esse tipo de abordagem pioneira deve ser lembrado, pois foi muito influenciado pela lenda de Miller enquanto “papa da revolução sexual”: alimentando-se desta

---

<sup>4</sup> No Capítulo 10 mostramos qual a intenção de Durrell ao retirar tais trechos “obscenos”.

<sup>5</sup> Em *The Prisoner of Sex* (MAILER, 1971), Mailer confrontou a leitura de Kate Millet de forma contundente, inclusive acusando-a de distorcer trechos da obra de Henry Miller. No entanto, como a literatura e o posicionamento de Mailer também tinham sido criticados por Millet, é necessária certa cautela ao abordar esta “defesa” pelo autor.

<sup>6</sup> Uma boa discussão sobre crítica feminista e a obra de Henry Miller é feita por Erica Jong em seu *The Devil at Large*, principalmente no capítulo “Must We Burn Henry Miller? Miller and the Feminist Critique” (JONG, 1993, 191-213) em que é abordada a relação entre a literatura de Miller e a obra de Kate Millet, mostrando certas nuances na crítica da autora que não foram devidamente tratadas pela crítica posterior.

pecha, Kate Millet procurava mostrar as bases machistas e sexistas que faziam parte da obra do autor, preocupando-se pouco com o contexto de escrita ou mesmo com as possibilidades libertárias que tais obras poderiam oferecer<sup>7</sup>. Não é o caso, aqui, de avaliar a correção destas interpretações: com certeza elas levantaram pontos importantes para o movimento feminista e a luta das mulheres por uma sociedade mais equânime, mas deixaram escapar outras características que ainda não tinham sido exploradas a contento na obra do autor. Nossa principal motivação ao trazer à discussão estes exemplos da crítica pós-censura é o deslocamento das discussões: das obras para assuntos mais ligados ao momento político-cultural em que os livros de Miller ficaram mais conhecidos. Robert Ferguson sumariza a questão:

Surgiu uma escola literária feminista analisando sua obra [de Henry Miller] de um ponto de vista ideológico e declarando ser ele um misógino. O aparecimento da AIDS na década de 1980 e as subsequentes campanhas da mídia destinadas a convencer o público dos perigos mortais da promiscuidade sexual lançaram sua reputação em outra violenta espiral descendente, e a publicação póstuma em 1983 de *Opus Pistorum*, uma coletânea de histórias pornográficas pelas quais Miller sempre negou exaustivamente a responsabilidade, completou o processo. Parecia, acima de tudo, que ele havia sido todo o tempo um simples pornógrafo e vigarista que enganou toda uma instituição liberal que o encarou seriamente como um filósofo sexual. (FERGUSON, 1991, p. 11)

Com este frenesi dos críticos por causa do sucesso de Miller, e o contexto histórico combativo dos anos 1960, um vácuo se instalou na recepção crítica da obra de Miller: enquanto suas obras eram ainda censuradas, o autor experimentou o reconhecimento entre seus pares; após a queda da censura e o retorno aos Estados Unidos, temos o *best-seller* que se

---

<sup>7</sup> Em *O declínio do homem público* (SENNETT, 2014), Richard Sennett aponta para uma mudança de paradigma ocorrida nos anos 1960: “Nas últimas quatro gerações o amor físico vem sendo redefinido, passando dos termos do erotismo para os termos da sexualidade. O erotismo vitoriano envolvia relacionamentos sociais, enquanto a sexualidade envolve a identidade pessoal. O erotismo significava que a expressão sexual transpirava por meio de ações – de escolha, repressão, interação. A sexualidade não é uma ação, mas um estado no qual o ato físico do amor decorre quase como uma consequência passiva, como um resultado natural do sentimento de intimidade entre duas pessoas” (SENNETT, 2014, p. 20). Segundo Sennett, essa passagem do erotismo à sexualidade coloca em evidência uma mudança entre um sistema que se expressava “através do filtro da repressão”, ou seja, um sistema que implicava desafio social contra as forças repressivas e que via no amor físico “uma ação em que as pessoas se engajam e que, como qualquer outra ação social, deveria ter regras, limites e idealizações necessários para conferir-lhe um significado específico” (SENNETT, 2014, p. 20-21); em contraponto a outro sistema, o da sexualidade, que transformou o sexo em “uma revelação do eu. [...] a sexualidade delimita[ndo] um amplo território para aquilo que somos e sentimos [...] um estado expressivo, ao invés de um ato expressivo. [...] Nós a desvendamos, a descobrimos, chegamos a um acordo com ela [sexualidade], mas não a dominamos” (SENNETT, 2014, p. 21). A discussão de Sennett aborda justamente o período dos anos 1950 até início dos anos 1960, o que ajuda a demarcar a diferença de perspectiva entre a primeira recepção crítica de Miller, que viu nele um libertário, e a perspectiva de Millet, que o percebeu como um opressor do ponto de vista da sexualidade.

deparou com um contexto totalmente outro, com uma crítica que se tornava cada vez mais politicamente engajada em diferentes frentes e que falhou em apreciar a obra do autor, preocupando-se mais com engajamentos político-ideológicos e com a biografia de Miller. Temos uma diferença de vários anos entre o festejado escritor e o pornógrafo misógino, diferença que quase coincide com a queda de censura, razão pela qual Ferguson dirá que

Poucas reputações literárias flutuaram tão dramaticamente quando a de Henry Miller. Durante mais de trinta anos ele foi um herói para a sociedade liberal, pela maneira como escreveu sobre sua vida sexual em *Trópico de Câncer*, *Black Spring* e *Trópico de Capricórnio*, novelas autobiográficas escritas na década de 1930 em Paris, que foram proibidas nos Estados Unidos e na Inglaterra, até que a série de processos judiciais no início da década de 1960 permitiu sua publicação em ambos os países. Entretanto, após menos de dez anos de legitimidade e aclamação, sua reputação como um profeta da liberação sexual sofreu uma mudança. (FERGUSON, 1991, p. 11)

É esta mudança de percepção que mostra como a obra de Miller sofreu com discussões acessórias, mais do que foi avaliada de um ponto de vista literário: sua liberação nos 1960, por contraditório que pareça, não trouxe nada de favorável aos estudos das obras de Miller. Com o sucesso de Miller o que ficou esquecido foi que “Em algum lugar entre o fanfarrão sinistro retratado pelas feministas, o homem sagrado sonhado pelos discípulos e a fraude sem valor rejeitada pela instituição literária contemporânea, se esconde uma figura literária única, interessante e necessária [...]”<sup>8</sup> (FERGUSON, 1991, p. 15); ou, como lembra Frédéric Jacques Temple [1965] sobre a extensão da influência de Miller nesta mesma época: “Não há humanitários franceses, poetas de coração na mão, ‘pelicanos literários’, *beatniks* de São Francisco que não invoquem Miller” (TEMPLE, 1968, p. 15). Poderíamos insistir nesta questão, já que desde a publicação da biografia de Miller por Robert Ferguson não houve tanta mudança neste panorama. O fracasso da crítica em avaliar as obras de Miller, principalmente a sua pujante trilogia francesa, só foi quebrado por poucas incursões críticas que não se constituíam enquanto *corpus* mais robusto de fontes de pesquisa para novos interessados em conhecer sua obra<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Certa mudança neste tipo de perspectiva parece estar acontecendo, como a recente entrada das principais obras de Henry Miller na coleção “*Penguin Modern Classics*” parece indicar. *Trópico de Câncer*, *Primavera negra*, *Trópico de Capricórnio*, dentre outros livros, foram publicados no ano de 2015 e podem ser conferidos no *site* da editora inglesa (<http://www.penguin.co.uk>).

<sup>9</sup> Gostaríamos de lembrar da revista *Nexus: The International Henry Miller Journal*, periódico anual que celebra a obra de Miller e apresenta muitos estudos contemporâneos da obra do autor sob as mais variadas perspectivas (<http://nexusmiller.org/>), o que serve de contraponto a nossa afirmação.

É necessário demarcar nosso recorte da obra do autor estadunidense. Abordamos o período francês da produção literária de Henry Miller, período que se estende de sua chegada a Paris em 1930 e vai até seu retorno aos Estados Unidos em 1940. Miller produziu em torno de 40 obras neste período de dez anos, entre livros, publicação de correspondências, panfletos e pelo menos um livro que coletava grande parte desta produção (PORTER, 1945). Nosso foco está nas três obras principais deste período: *Trópico de Câncer* [1934], *Primavera negra* [1936] e *Trópico de Capricórnio* [1939], que aqui nomeamos trilogia francesa<sup>10</sup>. A trilogia é importante por coligir o principal da produção literária milleriana, sendo nosso objeto de estudo quando tratamos de seu estilo literário no período e como ele forma seu pensamento. Também faz parte de nosso recorte o volume de cartas intitulado *Hamlet Letters*. A obra foi originalmente pensada como uma troca de cartas entre Henry Miller e Michael Fraenkel, amigo e também escritor exilado em Paris. Esta troca de cartas envolveria a discussão de *Hamlet*, mas acabou tomando um escopo muito maior e se tornou a discussão entre dois posicionamentos diferentes frente à literatura e ao papel do artista na década de 1930. Utilizamos aqui a versão editada por Michael Hargraves intitulada *Henry Miller's Hamlet Letters* (MILLER, 1988). Livro de importância fundamental, ele condensa o pensamento de Miller no período e nos ajudou a traçar os aspectos mais importantes de seu pensamento.

Devemos esclarecer que só pudemos abordar este período do pensamento e literatura millerianas a partir de uma contraposição à literatura e pensamento de seu retorno aos Estados Unidos. Apesar de não apresentarmos uma comparação exaustiva destas diferenças, ao abordarmos o livro que demarca esta mudança, a contraposição se faz presente. *O Colosso de Marússia* [1940] (MILLER, 1983) foi escrito durante o retiro grego do autor, logo após fugir de Paris com medo da conflagração iminente do que seria a Segunda Guerra Mundial. A experiência grega de Miller é o momento culminante em sua mudança de orientação tanto na forma de suas narrativas quanto em seu pensamento. É neste período que se condensa o momento mais inventivo de sua obra: o trajeto que vai de sua estreia literária com a publicação de *Trópico de Câncer* até sua mudança com *O Colosso de Marússia*.

Resta ainda dizer algumas palavras sobre o que é esta reapresentação, já que até agora só fornecemos a sua justificativa. **Reapresentar** Miller significa retomar suas obras a partir da potência de seu pensamento e de suas criações estilísticas que são constitutivas de suas narrativas, relendo-as e construindo novas relações entre estes elementos. A palavra-chave é mesmo **relação**: traçando um trajeto de leitura pelas obras millerianas do período francês, é

---

<sup>10</sup> Abordaremos a nomenclatura “trilogia francesa” como forma de reunir o principal da obra milleriana do período no subcapítulo 2.2 “Existe uma trilogia francesa?”.

possível buscar outros autores e obras que possam conjugar-se com a literatura de Miller, o que nos permite construir e acompanhar as possibilidades abertas por suas narrativas ao entrarmos em contato com os perceptos e afectos que formam o núcleo de seu fazer literário. Não propomos um **retorno** a Miller, pois o retorno sempre traz em si saudosismo, aquele pequeno grão de indulgência que tende a ver no passado um tempo melhor que o presente; também não caímos na armadilha de pensar que oferecemos uma interpretação mais correta, já que pretensamente livre de certos exageros das interpretações anteriores. O que quisemos com esta **reapresentação** foi oferecer uma leitura diferenciada, buscando a força de suas obras em conjunto com a leitura de sua primeira recepção crítica e fazendo conexões com outras obras e autores. Nosso momento contemporâneo, afeito também a seus excessos teóricos, nos permite abordar uma obra literária de diferentes maneiras e diferentes perspectivas, já que não dominado por apenas uma orientação teórica. Aceitando tal multiplicidade de perspectivas possíveis para o estudo de uma mesma obra, nossa reapresentação se constitui a partir de um embasamento teórico mais afim à filosofia e procura abordar a produção milleriana do período francês de maneira um pouco diferenciada dos trabalhos que se utilizam estritamente de uma perspectiva narratológica ou da teoria literária. Com isso queremos dizer que nossa abordagem da trilogia francesa salienta caminhos possíveis de leitura, mas não se configura enquanto um esmiuçar exaustivo e analítico de seus elementos.

De qualquer forma, antes de entrarmos em detalhes teórico-metodológicos, é importante deixar claro que a obra de Miller não sofreu injustiça histórica, mesmo que não compartilhemos da perspectiva dominante que a interpreta pela chave da autobiografia, feminismo ou da sexualidade. Com esta reapresentação colocamos em relação a produção literária de Henry Miller com obras e pensadores contemporâneos, aproximando-nos de certos aspectos de seu pensamento que haviam ficado de lado em outros tipos de abordagem e que ainda são de crucial importância em nosso contexto histórico. É sob o signo da contemporaneidade que escrevemos, assim como cada autor que pensa sobre seu tempo e o vive de maneira crítica. Segundo Giorgio Agamben em seu “O que é o contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 55-73)

a contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é **a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo**. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não

podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59. Grifos do autor.)

É esta dissociação que nos interessa, pois ressalta características que geralmente só são percebidas em contextos posteriores de reavaliação de obras, teorias e filosofias. Esta dissociação também coloca em evidência aquilo que é percebido enquanto estranho ou rechaçado por sua novidade extrema em um contexto definido, colocando em cena o aspecto criativo necessário para resistir a essa vaga do tempo, para não coincidir totalmente com uma época definida. A proximidade destas afirmações de Agamben com o texto “O universo da morte” (MILLER, 1997, p. 107-131) de Miller impressiona. Discutindo as obras de James Joyce e Marcel Proust, Henry Miller já havia afirmado o perigo de ser próximo demais de seu contexto: “Proust e Joyce, é desnecessário dizer, parecem mais representativos [deste tempo]: **reflectem** os tempos. Não vemos revolta neles, mas rendição, suicídio, mais pungentes por brotarem de forças criadoras”<sup>11</sup> (MILLER, 1997b, p. 109. Grifo do autor.). Para o autor, refletir o tempo é coincidir com ele de maneira tão perigosa que não há espaço para a vida: para se tornar realmente contemporâneo seria necessário não coincidir com sua época, seria necessário “estabelecer uma nova relação com o mundo”, fazer diferente daqueles que “surgiram, lançaram um olhar ao redor e tombaram de novo na obscuridade de onde vieram. [Que] Nascendo criadores, decidiram identificar-se com o movimento histórico” (MILLER, 1997b, p. 108). Um exemplo disso é o esforço da crítica em fazer de Miller um profeta da liberação sexual, lendo em suas “autobiografias” apenas o que se pudesse ser apresentado como transgressão à moral vigente, perdendo de vista a própria característica libertária que estava em sua literatura: a obra de Miller foi construída enquanto contraponto artístico do que se apresentava naquela conjuntura e o sexo e a obscenidade estavam entre os elementos utilizados para estabelecer esta “nova relação com o mundo”, mas que não eram definidores da totalidade da obra literária milleriana. Ainda em “O universo da morte”, Miller afirma que a identificação extrema de uma expressão artística com qualquer momento histórico é equivalente a uma doença,

como a arte da psicanálise [que] não poderia ter surgido antes de a sociedade se tornar suficientemente doente para exigir esta peculiar forma de terapia, assim não podíamos ter uma imagem fiel do nosso tempo antes de surgirem no meio de nós monstros de tal modo atacados pela doença que as suas obras parecem a própria doença. (MILLER, 1997b, p. 119).

---

<sup>11</sup> Trecho citado a partir da tradução portuguesa.

Apropriando-se das obras de seus pares de tal maneira, a avaliação que Miller oferece demonstra esse caráter dissociativo de “estar na contemporaneidade”, deste anacronismo de participar da própria época ao mesmo tempo em que se afasta dela de maneira crítica. É justamente a recusa em ser parte do que chama de “fluxo estagnante” (MILLER, 1997, p. 108) de seu tempo que Henry Miller e suas obras do período francês nos fornecem as chaves para uma reapresentação, estabelecendo uma relação com nosso momento histórico e com nossos propósitos quando nos propusemos a abordar o período francês de Miller e estarmos “à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

### **A sobre-via:** *meth'odos*

Mas do caminho que ia ser percorrido, o espírito humano nada tem a dizer, porque o caminho foi criado a par e passo do ato que o percorria, não sendo senão esse mesmo ato.

(BERGSON, 1973, p. 83)

Discorreremos brevemente sobre nossa **forma** de abordagem. Nesta reapresentação da obra de Henry Miller, procuramos permanecer o mais próximos possível do texto do autor, mantendo-nos atentos a seus movimentos e singularidades. Nosso intuito foi o de acompanhar o fio narrativo das obras elencadas, de maneira a acompanhar seus meandros, os caminhos propostos. Este trajeto ou, mais corretamente, este **tracejar**, acabou por exigir uma forma de escrita menos usual em uma tese de doutoramento, bem como um nosso desvio de teorias já consolidadas academicamente<sup>12</sup>. Estas duas características do trabalho aqui apresentado surgiram por privilegiarmos uma perspectiva sobre a produção literária do período francês de Henry Miller enquanto forma de pensamento e produtora de blocos de sensações<sup>13</sup>. Partindo das discussões deleuzo-guattarianas sobre a arte, tivemos contato com a perspectiva dos autores que afirmam que a arte “conserva e conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seus materiais (*quid facti?*)” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, 213), ou seja,

---

<sup>12</sup> Pensamos aqui na narratologia de Gérard Genette e Tzvetan Todorov.

<sup>13</sup> Discutidos com mais propriedade na Parte I deste trabalho.

mesmo sendo um trabalho efêmero o trabalho artístico se conserva enquanto experiência e enquanto pensamento. Esta proposição, pregnante em seu sentido, nos trouxe muito a pensar sobre como abordar a literatura de Miller: seria isto então um retorno à discussão das obras pelas obras, uma releitura imanentista das obras de Henry Miller? Ou então uma proposição que, a partir da auto-posição das obras enquanto coisas, propõe-se a se aventurar sobre as possíveis interpretações dos textos em questão?

Como dissemos anteriormente, ao permanecermos metodologicamente próximos das narrativas do período francês milleriano nosso intuito é traçar novos trajetos a partir desta coisa que se nos oferece de maneira inteira. Se a arte se conserva, é porque ela se tornou “desde o início, independente de seu ‘modelo’, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas [...] [bem como é independente do] espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 213). A teoria só pode almejar, nesta perspectiva, novas possibilidades e trajetórias que impliquem em um modo diferente de experienciar<sup>14</sup> as obras, em diferentes maneiras de utilizá-las e estabelecer novos tipos de relação com o mundo – o que procuramos alcançar com esta reapresentação de Henry Miller.

Nosso tipo de abordagem insiste na relação que as obras estudadas mantêm com outras linguagens e outras obras. Por isso, ao acompanharmos as narrativas da trilogia francesa, utilizamos abundantemente as notas explicativas como forma de mostrar as ligações com outros autores e perspectivas afins ao *corpus* delimitado. Cabe notar que este tipo de abordagem implicou em um trabalho crítico e criativo, intimamente ligado ao arcabouço teórico e literário daqueles que decidiram trilhar esta via ou sobre-via, “verdadeiramente *meth’odos*: sobre-via construída e traçada por meio das sobreposições nos terrenos do pensamento” (FAYE, 1999, p. 97). Acompanhamos a escrita de Miller, buscando e construindo ligações com termos exteriores conforme o texto e conforme nossa própria capacidade de estabelecer estas relações. Parafraseando Umberto Eco, “uma obra sempre é

---

<sup>14</sup> Em seu “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 19-78), Agamben traz à tona certa diferença entre os termos “experimentar” e “experienciar”. Segundo Agamben, “a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que [o homem contemporâneo] disponha sobre si mesmo” (AGAMBEN, 2005, p. 21). Esta característica contemporânea estava já “implícita no projeto fundamental da ciência moderna” (AGAMBEN, 2005, p. 25), que separava a experiência no sentido tradicional que se “traduzia em máximas e provérbios” (fruto de experienciar o mundo e narrar posteriormente) daquela experiência “que se efetua no experimento – permitindo traduzir impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras” (AGAMBEN, 2005, p. 26). **Experienciar** é aproximar-se desta faceta narrativa e tradicional da experiência daquele que vive, sem a mediação de elementos que experienciem em nosso lugar: “Posto diante das maiores maravilhas da terra [...], a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas” (AGAMBEN, 2005, p. 23).

aberta, mas nunca escancarada”, o que nos fez ficar ainda mais atentos para as possibilidades que a trilogia francesa nos abriu. Ao nos dedicarmos a este *meth'odos* nos imaginávamos como cartógrafos traçando as linhas de um mapa. Um mapa que possui uma “pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes” e que “toda obra comporta”, mudando “de sentido segundo aqueles que são retidos” (DELEUZE, 1997b, p. 79). Esta tese é uma via possível em uma multiplicidade de trajetos possíveis.

A Parte I deste trabalho é voltada a um empreendimento de compreensão mais teórico. Nossa perspectiva, como procuramos deixar claro, não objetivou livrar Miller de sua lenda: procuramos trabalhar com sua obra e com sua lenda quando necessário, acompanhando de perto suas narrativas e fortuna crítica de maneira a mostrar sua importância na literatura moderna e as inovações formais e de conteúdo que introduziram, bem como acompanhar como essas inovações formais dão base e propagam o pensamento milleriano. Apesar de ser uma preocupação que apenas mais recentemente ganhou fôlego, o aumento nos trabalhos que buscam percorrer um caminho teórico que privilegia o estudo de obras literárias em suas relações com a filosofia têm mostrado sua importância quando estabelecem uma relação equânime entre esta área do conhecimento e a literatura. Partimos das teses de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que compreendem as artes enquanto pensamento singular. Isto equivale a dizer que as obras literárias, dentre outras manifestações da arte, orientam-se de maneira diferenciada da filosofia e da ciência: não cabe buscar a filosofia de uma obra literária, nem sua ciência, mas sim o pensamento singular que o escritor faz surgir ao nos oferecer um bloco de sensações, ao entrarmos em relação com a potência de sua arte: a arte pensa por meio de sensações, de agregados sensíveis que demarcam sua autonomia em relação aos outros campos do saber (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Com isso, não estamos afirmando que a literatura seja um campo de conhecimento estanque: o que estamos enfatizando é, justamente, o papel da arte enquanto pensamento diferenciado, enquanto produtora de conhecimento de uma natureza diferente, mas que sempre está em relação com os outros campos em questão. Este é o outro aspecto de nossa incursão pelo período francês de Miller: retomar a potência de seu pensamento, percebida pela primeira recepção de sua obra e soterrada por questões contextuais. Em suma, a Parte I oferecerá os pressupostos que sustentam nossa abordagem, mais do que oferecer um método ou um plano linear a ser seguido por nossa leitura. O que pretendemos com o estabelecimento de nosso percurso teórico foi construir um plano de referência que pudesse dar suporte e ser flexível o bastante para que as obras de Miller fossem o foco de nossas discussões e não a teoria.

A Parte II deste trabalho aborda os objetos de estudo principais desta tese, que são os três livros mais importantes publicados por Henry Miller nos anos 1930: *Trópico de Câncer* [1934], *Primavera negra* [1936] e *Trópico de Capricórnio* [1939]. Além disso, discutimos em conjunto com a trilogia francesa o livro *Henry Miller's Hamlet Letters* (MILLER, 1988), que nos dá mais subsídios para abordar o pensamento do autor neste período.

*Trópico de Câncer* (MILLER, 2005b, p. 3-152; 2006d) é o primeiro livro publicado por Miller. Aos 42 anos de idade, o autor vê sua obra editada pela Obelisk Press em inglês no ano de 1934, em Paris. O impacto de *Trópico de Câncer* demorará um pouco a vir: proibido em vários países devido a seu conteúdo considerado pornográfico, o livro continuará a ser editado apenas na França com outros países fechando as portas à sua publicação. Nesse meio tempo, Henry Miller receberá críticas favoráveis de grandes escritores e críticos: George Orwell, Ezra Pound, T. S. Eliot, Blaise Cendrars, dentre outros (MAILER; MILLER, 1967, p. 3-10). Suas obras posteriores também sofrerão censura e seguirão o mesmo esquema de publicação de *Trópico de Câncer*, ainda pela mesma editora. Não demorará muito e as obras de Henry Miller, principalmente *Trópico de Câncer*, serão levadas ao conhecimento dos estadunidenses: sua obra cruzará o oceano por baixo dos panos, será contrabandeada para seu próprio país e influenciará muitos autores posteriormente<sup>15</sup>.

*Primavera negra* (MILLER, 1968; 2005b, p. 331-427) é o terceiro livro de Henry Miller publicado em solo francês. Seu lançamento acontece em junho de 1936, pouco menos de um ano após a publicação das cartas de Miller a Alfred Perlès, editadas sob o título *Aller Retour New York* (MILLER, 1991). Este livro marca um afastamento de sua primeira obra, principalmente no plano formal. Dividido em dez cenas, cada uma com título e epígrafes retiradas do próprio texto, o livro não se organiza mais de forma livre, ou seja, ao sabor das múltiplas referências e associações a que o fluxo de escrita levava no caso de *Trópico de Câncer*. O que temos desta vez é um livro muito mais organizado no sentido em que as dez diferentes partes funcionam como aglutinadoras de determinado tipo de atitude ou de estilo de escrita escolhido para o texto.

Do período francês, *Trópico de Capricórnio* (MILLER, 2005b, p. 153-330; 2008) talvez seja o livro mais ambicioso de Henry Miller: com este livro temos um autor que já se

---

<sup>15</sup> Citamos anteriormente o poema de John Lennon sobre a questão. Para dar apenas mais um exemplo, podemos citar a coletânea de entrevistas de Allen Ginsberg em que o nome de Miller aparece várias vezes enquanto influência do autor e da geração *beat* como um todo. Uma entrevista do ano de 1968 concedida por Ginsberg a William Buckley Jr. é sintomática: o entrevistador de tendência conservadora, como informado pelo editor da coletânea, confunde-se entre Henry Miller e Henry James. A resposta de Ginsberg: “Você ficou alucinado com Henry James. Vamos nos alucinar com Henry Miller. A propósito, você já leu Henry Miller?” (GINSBERG, 2013, p. 101).

estabeleceu como importante voz na literatura. O ano é 1939 e *Trópico de Capricórnio* é o livro mais ambicioso do autor até então: ele contém em sua narrativa o primeiro livro escrito por Miller, *Clipped Wings*, partes de outro intitulado *Moloc* (MILLER, 1995)<sup>16</sup>, além da discussão de todo o processo pelo qual passou em sua jornada para se tornar um escritor desde sua infância. Novamente, as características formais e a temporalidade da narrativa impressionam, mas apresentam características distintas dos outros volumes da trilogia francesa.

Em conjunto com a análise da trilogia francesa, atrelamos a discussão da primeira recepção crítica da obra do autor. O primeiro livro publicado por Henry Miller demorou a ser notado pela crítica da época: *Trópico de Câncer* (MILLER, 2005b, p. 3-152; 2006d), obra de um escritor iniciante impressa com pequena tiragem, foi conquistando seu público e crítica aos poucos. Some-se a esta demora o fato do livro ter aproveitado uma brecha na lei francesa para ser publicado, brecha esta que possibilitava a publicação de obras consideradas pornográficas desde que não fossem traduzidas ao francês. A primeira recepção de *Trópico de Câncer* se constitui do círculo de amigos e intelectuais ao redor de Miller. São eles: Samuel Putnam, editor, tradutor e literato; Walter Lowenfels, poeta britânico; a escritora Anaïs Nin. Posteriormente, os críticos e escritores Blaise Cendrars (admirado por Henry Miller e o primeiro a publicar um artigo sobre sua obra) e Edmund Wilson publicaram resenhas em jornais e revistas especializados, sendo seguidos pelo escritor George Orwell e o crítico e escritor francês Maurice Blanchot, que produziram ensaios de vulto sobre a obra de Miller.

Outros grandes nomes da literatura também se pronunciaram sobre a obra do autor estadunidense: Ezra Pound se manifestou afirmando que *Trópico de Câncer* era um “*dirty book worth reading*” (MAILER; MILLER, 1976, p. 3). Dentre outros, mesmo sem o julgamento implícito da declaração de Pound, podemos citar T. S. Eliot que “achava Shelley satânico, [e] de qualquer forma se tornou um admirador secreto de Miller, e até mandou uma carta para o autor (mesmo que sem se pronunciar publicamente)”<sup>17</sup> (MAILER; MILLER, 1976, p. 3). A primeira recepção da obra de Miller se surpreende ante a novidade que seu livro trazia, novidade tão grande que praticamente exigia um posicionamento da *intelligentsia* da época do entreguerras frente a um livro considerado pornográfico e censurado em quase

---

<sup>16</sup> *Clipped Wings* era uma série de esquetes sobre mensageiros que trabalhavam na Western Union Telegraphic Company, companhia em que Henry Miller trabalhou durante muitos anos quando ainda nos Estados Unidos. Seus originais se perderam. *Moloc* foi publicado postumamente e, cronologicamente, é o segundo livro escrito por Miller.

<sup>17</sup> Trecho original: “*who found Shelley satanic, nonetheless became a closet devotee of Miller’s, and even sent a letter to the author (if no public pronouncement)*”.

todos os países. O que mais nos interessa, no caso, são estes críticos que não fizeram da questão da obscenidade o centro da literatura milleriana, ou seja, focaram nos aspectos inauditos da obra deste novo escritor que surgia no cenário da literatura internacional. Nossa escolha em trazer apenas a primeira recepção da obra de Miller foi estratégica: é por meio de textos de autores como Samuel Putnam, Walter Lowenfels, Anaïs Nin, Blaise Cendrars, Edmund Wilson, George Orwell e Maurice Blanchot que encontramos um sério comprometimento em avaliar as obras pelo que eram e não pelas polêmicas que pudessem acarretar.

A Parte III de nossa tese complementa as duas anteriores: trata-se de uma incursão pelo que chamamos de “virada mística” na literatura e no pensamento do autor após deixar a França. Os livros *O colosso de Marússia* [1941] (MILLER, 1983) e *Arte y Ultraje* [1959] (LAWRENCE; MILLER; PERLES, 1972)<sup>18</sup> demarcam e são os indícios mais precoces desta mudança na literatura de Henry Miller. A diferença básica para o tipo de abordagem que apresentamos na Parte II é que focamos em questões mais específicas que envolviam o pensamento milleriano: como, a partir de sua estada na Grécia e a mudança de perspectiva sobre sua própria produção anterior, sua literatura e pensamento se modificaram em comparação ao período francês, ainda tão próximo cronologicamente.

*O Colosso de Marússia* (MILLER, 1983) é a primeira obra escrita por Miller após deixar a França. Muitas vezes categorizado como um livro de viagens, *O Colosso de Marússia* é um relato da estadia de Henry Miller na Grécia durante o ano de 1939. Sua importância está na ruptura que estabelece com o conjunto anterior de sua obra, colocando em evidência as mudanças formais e de conteúdo que caracterizariam o período pós-retorno aos EUA. Sendo assim, explorar esta obra é de suma importância, pois estão presentes as primeiras marcas da “virada mística” sua literatura. *Arte y ultraje* (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972), foi fruto de uma troca de cartas entre Lawrence Durrell e Alfred Perlès cujo intuito principal era avaliar e buscar uma forma de apresentar a obra de Henry Miller ao público estadunidense (principalmente aos jovens). Nesta troca de cartas, Durrell e Perlès resolvem convidar Miller a participar e é onde o autor estadunidense comenta sua obra do período francês e as mudanças principais que percebeu após seu retorno aos EUA. Resumindo as discussões propostas por Durrell e Perlès neste livro, elas geralmente versam sobre a questão das intenções da obra do autor, suas influências, relação vida e obra, a questão da obscenidade e o papel da autobiografia em sua literatura. Sendo assim, Durrell e Perlès

---

<sup>18</sup> Utilizamos aqui a tradução espanhola do livro *Art & Outrage*.

procuram aclarar para o público dos Estados Unidos quais seriam as verdadeiras intenções de Miller com sua escrita que sempre se apresentava entre a “arte” de uma literatura já considerada uma das mais inventivas do século XX e o “ultraje” de suas passagens consideradas obscenas e pornográficas. Nosso foco foi investigar o posicionamento de Miller quanto à sua obra do período francês e a pronunciada mudança de perspectiva que ele comenta em suas cartas.

Fechando a Parte III está a avaliação e discussão da obra de John F. Weld, *The Moral Vision Of Henry Miller* (1966). A tese central de Weld é que a obra de Miller pode ser interpretada a partir do impulso que o autor tem em dizer a verdade, partindo de sua própria vida enquanto exemplo contra as maquinações de uma sociedade que falhou em seu projeto de libertação e desenvolvimento humano. Sendo assim, a “visão moral” de Henry Miller se define como impulso de dizer a verdade em contraponto às mentiras e ao modo de vida que a sociedade ocidental nos impôs. Para corroborar sua tese, Weld rearranja cronologicamente as obras de Miller segundo o período da vida do autor abordado em cada um de seus livros. Analisaremos a tese de Weld e discutiremos principais consequências deste rearranjo cronológico dos livros de Miller.

Os adjetivos à obra literária de Henry Miller são múltiplos: pornográfica, obscena, genial, inovadora, irregular, misógina; os julgamentos críticos também foram variados: livros exaltados ou condenados pelos críticos, temidos pelos setores mais moralistas da sociedade da época e celebrados pelo público que os levava consigo contornando a censura. O próprio autor foi percebido de diferentes maneiras: Miller já foi considerado o grande boêmio, o estadunidense aventureiro e o bêbado que escolhe outro país para viver por escapismo; posteriormente também foi considerado guru místico, papa da revolução sexual, grande escritor e um dos grandes individualistas estadunidenses procurando alternativas a uma sociedade cada vez mais maquinal. Quais foram, então, as consequências desta multiplicidade de perspectivas sobre o autor e sua obra? A principal delas, a nossa ver, foi o posicionamento da crítica literária que passou a tratar sempre dos mesmos assuntos, estabelecendo uma confusão estéril entre autor e obra que mais prejudicou os estudos sobre a literatura de Miller do que contribuiu. Sua obra ficou enredada em processos de censura, foi definida como estritamente autobiográfica por autor e crítica e, no fim das contas, a polêmica se tornou o assunto e foco principal quando o assunto Henry Miller era abordado. Esta explicação é propositalmente superficial, para que possamos ressaltar a desconfortável posição que nos encontramos ao buscar tratar da literatura do autor: em nossa perspectiva, os acontecimentos que assolaram sua história e de sua obra são fruto de uma literatura extremamente inovadora e

libertária e não o contrário – sua literatura tem valor enquanto pensamento singular e não como apêndice das polêmicas sobre obscenidade a que foi atrelada. Este nosso posicionamento tem duas consequências básicas no que tange ao estudo de sua fortuna crítica: por um lado, como a fortuna crítica dos anos 1960 em diante já explorou ao máximo a polêmica e as questões da censura, nos vemos desincumbidos de retornar a certos assuntos já exaustivamente discutidos, com liberdade para nos voltarmos a outras questões na obra do autor; por outro, sentimos a responsabilidade de trazer à tona a obra de Miller para além dos compromissos políticos e morais a que foi atrelada, com o perigo de considerarem nosso intento anacrônico ou propositalmente alienado. Assumiremos tais riscos.

**PARTE I**  
**LITERATURA COMO FORMA DE PENSAMENTO**

Qual seria a aparência da crítica se servisse à obra de arte, não usurpasse seu lugar?

(SONTAG, 2009, p. 12)

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos.

(DELEUZE; GUATARI, 1997b, p. 11)

## CAPÍTULO 1 – LITERATURA COMO FORMA DE PENSAMENTO

Apresentar a teoria antes de discutir as próprias obras parece algo em desuso nos últimos anos. Talvez este tipo de reticência tenha surgido de pesquisas mais antigas ou de certa metodologia, que parecem utilizar as obras literárias como forma de ilustração ou comprovação de uma teoria. Compreendemos tal preocupação, mas mesmo assim temos nossas reservas quanto ao que tem sido apresentado atualmente no âmbito das pesquisas acadêmicas. A impressão que temos é que, buscando a integração teoria-objeto de estudo, trabalhos mais atuais parecem se perder em afirmações desconjuntadas em que se alternam citações de autores consagrados e trechos da obra literária, que deveria ser o foco principal do trabalho, criando mistos mal integrados em que nem teoria e nem objeto de estudo aparecem bem representados. Nesta Parte I da tese, apresentamos os pressupostos teóricos que nos dão base para abordar a obra de Henry Miller, funcionando como plano de referência para os desenvolvimentos posteriores. O plano de referência teórico que construímos aqui funciona como o contorno ou suporte, mas nunca enquanto categorização fixa sob a qual as obras analisadas teriam que se adaptar. Isto não significa que não levamos a sério a teoria e os conceitos abordados: o que apresentamos aqui são, justamente, os teóricos e teorias que formam nossa base intelectual e teórica de análise, ou seja, o próprio plano a partir do qual podemos tecer nossas considerações sobre as obras que abordamos. Quando o objetivo principal é reapresentar a obra de um autor, é mister perceber que a base teórica construída a partir das teorias e autores mobilizados deve possibilitar certa liberdade, ou seja, devem ser teorias que não sejam restritivas ao discurso crítico a ponto de incorrerem em “crimes contra a ortodoxia”.

Baseados em nossa formação e nas questões que temos discutido ao longo de nosso percurso acadêmico, nossas discussões teóricas começam em um campo do conhecimento aparentado ao da crítica e teoria literárias: a filosofia. Para sermos mais específicos, a filosofia de dois autores franceses do século XX: Gilles Deleuze e Félix Guattari. Devido à trajetória dos autores, e da própria filosofia no século passado, eles têm muito a contribuir para a compreensão da literatura, principalmente a literatura moderna e contemporânea. A filosofia de Deleuze e Guattari traça um campo de interação de mão dupla entre a literatura moderna e a filosofia: um campo relacional de trocas e ecos entre diferentes ramos do conhecimento, que geraram efeitos persistentes em nossa contemporaneidade. Seja o olhar crítico e o reconhecimento da importância da linguagem, até os experimentos literários que buscavam

produzir obras em que a elisão do sujeito se equiparava *pari passu* à crítica feita pela filosofia, o século XX foi marcado por essa intensa interação. Além disso, poderíamos traçar certa linha (sempre marcada por rupturas e prolongamentos) entre escritores que traziam em seu projeto preocupações comuns tanto ao campo filosófico quanto ao campo literário<sup>19</sup>.

Estamos cientes de que preocupações comuns não implicam em projetos comuns: muitas vezes um escritor ou filósofo leva à frente um pensamento, mas o alvo já é outro, a intensidade e velocidade são outras. O que permanece são temas em comum: o poder de finalmente pensar, em um processo que sempre parte de uma perspectiva diferente. “O próprio do novo, isto é, a diferença, é provocar no pensamento forças que não são as da reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa terra incógnita nunca reconhecida, nem reconhecível” (DELEUZE, 2006, p. 198). O que Deleuze caracteriza enquanto “potência” de um modelo totalmente distinto é, justamente, a abertura que o novo fabrica ao abordar estas terras ainda não colonizadas do pensamento, a característica intrínseca da arte em geral de produzir **seres de sensação** que se tornam pontos singulares: pensando por afectos e perceptos, a arte oferece experiências radicais, introduzindo **variedades** no mundo – sua zona de influência sempre renovada a partir de uma potência singular – a diferença.

### 1.1 A arte enquanto forma de pensamento

Buscando desenvolver as teses de Deleuze e Guattari sobre a arte como forma de pensamento, devemos antes definir e entender a coisa artística segundo a perspectiva dos autores. Primeiramente, a obra de arte existe por si, ou seja, ela se conserva em si. Formada por um composto de perceptos e afectos, a arte é um bloco de sensações – e este bloco de sensações é o que se conserva. A arte, a literatura, conserva em si seu ser de sensação: as sensações são seres independentes daqueles que as criam e as experimentam, ou seja, uma obra de arte deve se sustentar por si mesma em seu trajeto de superação de um “modelo”, de

---

<sup>19</sup> Linha que congregaria escritores como Herman Melville, passando por James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Franz Kafka, Thomas Wolfe, Henry Miller, William Faulkner, os *beatniks* (Ginsberg, Kerouac, Burroughs), H. P. Lovecraft e com extensões mais contemporâneas como Thomas Pynchon, Paul Auster, Don DeLillo e Enrique Vila-Matas. Escritores e escritoras tão diferenciados e singulares, mas que desafiam a linguagem a dizer mais do que pode, que abordam o que Blanchot chamava de *fora* (LEVY, 2011, p. 17-52).

um espectador, do próprio autor que, pela própria auto-posição do criado, já não tem mais a dizer sobre aquilo que criou – a intenção do artista não faz mais parte da obra de arte no mundo, o objetivo do escritor não faz mais parte de sua literatura já que a própria coisa artística possui seu complexo de intenções. O artista é uma personagem eventual e os espectadores e leitores não são uma “audiência” que recepciona esses blocos de sensações de maneira passiva ou contemplativa: precisam ter força suficiente para experimentar a obra, para criar uma relação com os perceptos e afectos da obra. Todo esse vocabulário filosófico pode ser traduzido e compreendido de maneira mais simples: uma obra de arte não reconhece a autoridade de uma personagem responsável por fornecer sua interpretação correta e final. Sendo processo, uma obra de arte carrega em si as sensações que a formam: um complexo que envolve forma e conteúdo e que sofre variações com as camadas de interpretações que também a constituem. Quando Deleuze e Guattari afirmam que a obra de arte existe por si enquanto bloco de sensações é isto que estão afirmando: a obra existe enquanto coisa, suas sensações se conservam, mas as interpretações e usos de uma obra de arte variam.

Esta variação das interpretações, no entanto, não significa que uma obra de arte necessariamente suporte **qualquer** interpretação. Contemporaneamente vemos surgir interpretações que parecem não levar em conta o próprio objeto que procuram estudar, como se a obra de arte não fosse mais a coisa a ser entendida, mas mero subterfúgio para se proclamar o que quiser. Uma interpretação só se sustenta enquanto relacionada ao objeto artístico, quando o próprio objeto dá suporte àquela interpretação, ou seja, quando seu bloco de sensações pode se relacionar ao discurso interpretativo que busca traçar novos caminhos a partir da obra de arte em questão – algo que parece óbvio, mas que é necessário insistir quando o contrassenso de uma teoria que se arvora o direito de apenas comentar a si mesma parece ser o fim buscado por tantos trabalhos e teóricos contemporâneos<sup>20</sup>.

A segunda característica que é preciso discutir sobre a arte enquanto forma de pensamento é a posição do artista. O artista pensa por meio de sensações. Seu principal objetivo é criar um bloco de sensações, **“isto é, um composto de perceptos e afectos”**

---

<sup>20</sup> Este tipo de análise, no entanto, não tem um caráter de generalização quando temos em mente a chamada **Teoria americana**. O livro *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica* (DURÃO, 2011), de Fábio Akcelrud Durão é uma introdução e avaliação crítica desta Teoria que chega até nós de maneira parcial e desenvolve em sua conclusão os possíveis efeitos de sua chegada no ambiente acadêmico brasileiro. Como nos lembra o autor, aqueles que se “posicionam simplesmente contra ou a favor da Teoria [americana] recaem em equívocos” (DURÃO, 2011, p. 3). Mesmo assim, é ainda o autor quem demonstra que o tipo de entrada que a Teoria (nome universalizante da **teoria americana**) teve no Brasil, e sua influência, se deu principalmente “por meio de uma dissociação cada vez maior entre texto literário e código interpretativo. Isso se reflete, ao mesmo tempo, em uma retórica da abundância hermenêutica que perpassa diversas abordagens e cujos efeitos são na melhor das hipóteses questionáveis” (DURÃO, 2011, p. 3).

(DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213. Grifos dos autores.). Sabemos que este talvez seja um caminho perigoso a se seguir ao afirmarmos que a arte existe em si, beirando um idealismo de seres de sensação sendo por si mesmos, fora de qualquer contexto. No entanto, se insistirmos neste trajeto, perceberemos que afirmar que uma obra é composta de seres de sensação e existe em si é o mesmo que afirmar que “mesmo que o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, **na eternidade que coexiste com essa duração**” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216. Grifos dos autores.). Ou seja, a ideia de que a coisa artística existe em si se coaduna com o abordar desta potência, que se expressa na eternidade precária encarnada nos blocos de sensações que a obra é. Os blocos de sensações, tomados sob esta perspectiva, valem por si e excedem o vivido e o vivente: existem na ausência do homem, pois o próprio homem é um composto de perceptos e afectos, um bloco de sensações, que só possui função à obra quando entra em relação com sua potência:

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o *élan* de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. [...] E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui apenas a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216)

Poderíamos perseguir os meandros dessa semelhança produzida por seus próprios meios neste curto trecho da citação, que se constitui enquanto crítica à teoria mimética nas artes em geral, insistindo que é a própria obra de arte que cria a semelhança – ela não se assemelha a algo. No entanto, este tipo de discussão, por mais instigante que seja, não nos interessa neste momento: o embate com outras teorias nos desviaria do nosso traçar metodológico e nos afastaria do ponto principal que é saber a partir do que a arte cria essa semelhança, ou seja, o que dá à obra de arte esta existência enquanto bloco de sensações. A pergunta que devemos perseguir agora é: afinal, o que são estes blocos de sensações formados por perceptos e afectos que os constituem e por meio dos quais a arte expressa seu pensamento?

Os blocos de sensações são constituídos por perceptos e afectos. Perceptos não são simples percepções, pois são independentes daqueles que os experimentam. Um percepto é, antes de tudo, uma relação entre duas ou mais personagens, conteúdos ou percepções dos componentes de uma narrativa. Deleuze e Guattari afirmam que o percepto em literatura é, antes de tudo, a paisagem. Mas esta paisagem prescinde do homem para lhe dar sentido e significado:

O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem. [...] Por que dizer isso, já que a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? É o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: “o homem ausente, mas inteiro na paisagem”. Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano. [...] Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219-220)

Pelo que discutimos até aqui, a arte prescindiria do homem como conteúdo primeiro e definidor de suas barreiras. Este não-humanismo não se relaciona com a feitura das obras, mas com a natureza das obras mesmas: enquanto artifício, as obras de arte criam perceptos ao construírem relações entre as personagens, entre personagens e paisagem. As personagens só existem a partir da relação que estabelecem com a paisagem que habitam, transformam-se em conjunto com o mundo. Chegamos então a um ponto já discutido: a perspectiva adotada por Deleuze e Guattari parte da coisa artística, da obra de arte, e não do homem para compreender os processos colocados em marcha. Insistir que não é o olhar do homem que produz a paisagem, que a paisagem não é reflexo ou rememoração do homem é algo muito singular, principalmente levando em conta as discussões sobre o tema no campo da história da arte. Por exemplo: Anne Cauquelin, filósofa e crítica de arte francesa, afirma em seu *A invenção da paisagem* (CAUQUELIN, 2007) que a paisagem é relação e construção. Isto implica afirmar que existem elementos que enformam nossa visão e que dão sentido ao que é entendido e considerado uma paisagem – elementos culturais, narrativos e pictóricos anteriores que fazem parte desta “invenção”, considerada natural por aquele que vê.

Nossa ideia de paisagem é, então, formada por representações pictóricas e por narrativas anteriores e não o contrário: fica estabelecido que mesmo o que é considerado

natural tem sua origem a partir das relações entre elementos das mais diversas origens. A paisagem, durante muito tempo considerada como análogo da Natureza (CAUQUELIN, 2007) é confrontada com as representações culturais que formam sua base, com elementos que transbordam a esfera de ação do homem e que acabam por influenciar sua própria maneira de ver. Cauquelin, bem como Deleuze e Guattari, insistem que a paisagem não é um dado natural, não é produto de visão, mas sim uma “invenção” artística. A arte tem preeminência neste tipo de discussão, pois é justamente ela que pode construir estes perceptos que atravessam nossas concepções. Por isso que o percepto nasce desta paisagem que prescindem do homem para lhe dar sentido: na narrativa, a paisagem está em relação direta com a personagem que a habita e que a vive, ou seja, a personagem e a paisagem só podem surgir em conjunto e as relações que formam este conjunto são os perceptos. Veremos como esta questão do percepto aparece bem delineada quando tratarmos de *Trópico de Capricórnio*: como a visão do narrador-personagem transmuta a cidade ao mesmo tempo em que sofre influência da mesma.

Afectos se diferenciam de afetos, pois não são apenas sentimentos ao extrapolar, transbordar, a força daqueles que atravessam. Os afectos são a produção de sentimentos novos e singulares que escapam ao estereótipo, já que “**os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem**, como os perceptos (entre eles a cidade) são **as paisagens não humanas da natureza**” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 220. Grifos dos autores.). A citação abaixo nos ajuda a entender o vocabulário conceitual dos autores, que merece que nos atentemos a seu significado e sua definição. Um afecto

É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (Ahab e Moby Dick, Pentesileia e a cadela) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama um afecto. [...] Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 225)

A insistência dos autores em afirmar que afectos não são como afetos, ou a capacidade de afetar e ser afetado, está justamente ligada a esta característica: os afectos transbordam a esfera do humano, pois atuam nas franjas e bordas daquilo que nos define enquanto homens. Percebemos que o afecto é caracterizado enquanto zona de indiferenciação, espaço em que personagens, coisas e animais produziram uma relação nova tão diferenciada que acaba por desfazer suas características individuais e produzir um campo de interação onde é inatribuível

a quem, ou a que, aquilo diz respeito. Os afectos se definem enquanto possíveis, enquanto potência de sentir **para além** dos afetos orientados pelo estereótipo e pela opinião: verdadeiro movimento menor, sua resistência está em oferecer uma experiência que consegue perfurar o “guarda-sol”<sup>21</sup> de opiniões que limitam as possibilidades de experimentar e existir no mundo.

Os narradores millerianos do período francês são grandes produtores de afectos, assim como o são as visões paranoicas de Burroughs: em seu *Almoço Nu* (2005), as intensas visões e as mudanças de perspectiva, trazidas pelo narrador em suas viagens de “carne negra”, acabam por produzir espaços em que as personagens parecem escorrer, dissolver-se em indistintos mistos entre humano e animal. Outro exemplo da produção de afectos é a intrincada rede de personagens de *Homem em queda* (DELILLO, 2007) de Don Delillo: na narrativa, os pontos de vista e os pontos de intersecção entre as personagens são embaralhados, mostrando um sistema de apoios e empréstimos entre cada um deles que mobiliza o plano político, econômico e ético. O produto é uma narrativa em que aqueles que promoveram o ataque ao World Trade Center, a família abastada e a vítima em uma das torres, tornam-se inseparáveis em um plano de composição que os liga intrinsecamente ao evento – numa visão do onze de setembro em que as razões escusas da política econômica mundial influenciam e são influenciadas pelos atos das personagens. Estes exemplos elencados são apenas uma forma de tentar ilustrar como o afecto é capaz de nos ultrapassar, produzindo sentimentos inauditos: ligação homem—animal em Burroughs; em Delillo, a paranoia de estar envolvido, mesmo sem conhecimento, numa grande catástrofe.

É o conjunto de afectos de uma obra, sua potência, que coloca em evidência a característica da arte de produzir **variedades** no mundo, criando blocos de sensações que fazem parte dele e o povoam:

É assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensação que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres de sensação são **variedades** [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227. Grifo dos autores.)

As **variedades** que a arte coloca no mundo, este acrescentar que paradoxalmente já é parte do mundo desde sempre, é também uma forma de furar o bloqueio da estereotipia e dos discursos prontos que tendem a achatar as singularidades. A arte é sempre forma de

---

<sup>21</sup> Ideia desenvolvida no subcapítulo 1.3 “Literatura e opinião”.

resistência, está em sua própria constituição a feitura de novas formas de sentir, de ver e habitar o mundo. É o perspectivismo próprio da arte, sua multiplicidade de pontos de vista, seu processo de criação incessante que ainda a fazem ser percebida enquanto perigosa e, muitas vezes, enquanto pensamento a ser combatido. Talvez por isso o trabalho do escritor, do artista, comporte os maiores perigos e incertezas: o escritor sempre se esbate com algo que viu ou ouviu que é grande demais para se aguentar, uma relação com o caos que só pode ser expressa por meio da criação destes blocos de sensações que sempre se relacionam a um povo que falta, a uma audiência virtual que existe, mas ainda não é atual ou possível:

Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras. (DELEUZE, 1992, p. 179)

Na relação estabelecida entre os blocos de sensações e o mundo, entre a arte e este povo sempre por vir, é que está a possibilidade de avaliação da arte por meio de um discurso crítico: a crítica pode ser o catalisador entre esta forma de pensamento e outros campos de conhecimento; entre aquele que aborda uma obra e aquele que a retoma sob uma nova perspectiva.

## **1.2 Formas de pensamento: filosofia e literatura**

Filosofia e literatura são campos de conhecimento apartados, unidos por um laço comum: a linguagem. Mais do que a linguagem, a palavra. Para além deste laço, são campos de diferentes naturezas: nada de essencialismo aqui, apenas a constatação de que os problemas e conteúdos de que tratam são diferenciados, que as perspectivas que adotam também são diferentes. Assim como a filosofia se diferencia da ciência, também é diferenciada da arte: “a filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254-255). Mas esta divisão seria insuficiente se afirmássemos que cada campo é fechado: a filosofia e seus conceitos, a ciência e seus

funcionais, a arte e seus perceptos e afectos – o que nos interessa na perspectiva de Deleuze e Guattari é a afirmação salientando que “os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254), ou seja, mantém suas características distintivas sem, no entanto, deixar de manter contato, estabelecer conversações e criar novos tipos de relações entre os três campos de conhecimento.

Dizer que não há síntese ou identificação significa que os planos traçados em cada um dos três tipos de campo pensamento são diferenciados e atravessados por matérias distintas: os conceitos, na filosofia; as funções ou funcionais, na ciência; e afectos e perceptos, na arte. Estas diferentes matérias e formas de pensar podem levar a relações de proximidade entre os campos, mas não a ponto de urdir uma síntese que os agruparia. Por mais que se queira dizer que certo escritor possui uma filosofia e que caberia ao crítico perceber e dar forma a ela<sup>22</sup>, as relações entre filosofia e literatura se dão entre formas de pensamento diferenciadas, entre dois planos diferentes: “a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência”; a arte “quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição”<sup>23</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 253). Estes planos diferenciados são também habitados, traçados, de maneira diferenciada: a filosofia e seus conceitos, a arte e a sensação. Entre o conceito e a sensação, todo um universo que não os deixa se identificarem, mesmo que digamos que exista uma sensação de conceito e um conceito de sensação: são formas diferentes de pensamento, formas que possuem relação, mas não se deixam subsumir uma na outra<sup>24</sup>.

As obras literárias se apresentam como fruto de um pensamento singular por se orientarem de maneira diferenciada da filosofia e da ciência: o artista trabalha seus materiais

---

<sup>22</sup> Este é o objetivo de Indrek Manniste ao afirmar que Henry Miller possui uma filosofia própria que sustenta toda sua obra (MANNISTE, 2014). Não queremos dizer que Manniste se engana ao montar um sistema filosófico a partir de Miller. O que afirmamos é que tal sistema é fruto da perspectiva de Manniste e não do pensamento de Miller, que já está constituído sob a forma dos perceptos e afectos que compõem sua.

<sup>23</sup> Clément Rosset nos ajuda a compreender esta diferença entre a filosofia e a arte: “A ambição de dar conta do conjunto dos objetos conhecidos e desconhecidos define, ao mesmo tempo, a desmedida e a especificidade da atividade filosófica. Repito, esta não consiste essencialmente em ser mais ‘teórica’ ou ‘abstrata’ que uma outra, mas em ser mais **geral**: em ser uma teoria da realidade geral e não uma teoria de tal ou tal realidade particular (ou um conjunto de fatos particulares) como o são, por exemplo, um quadro, um romance, um teorema matemático ou uma lei física. Na verdade, é sempre o mesmo real que é visado; a única diferença é que as ‘teorias’ não filosóficas se ocupam de seu detalhe, enquanto que a filosofia – teoria da realidade grosso modo – interessa-se principalmente pelo seu conjunto” (ROSSET, 1989, p. 12).

<sup>24</sup> Também vale lembrar o ponto de vista que vê na filosofia uma forma de “pensar sobre tudo”, o que constitui um problema ao esvaziar a filosofia de qualquer conteúdo ou mesmo destituir as outras formas de pensamento de validade sem o aval da filosofia. Como diz Deleuze em “What is the creative act?": "*Philosophy is not made to think about anything. Treating philosophy as the power to 'think about' seems to be giving it a great deal, but in fact takes everything away from it. No one needs philosophy to think. [...] If philosophy had to be used to think about something, it would have no reason to exist. If philosophy exists, it is because it has its own content*" (DELEUZE, 2007b, p. 313).

de maneira a produzir novos seres de sensação, buscando no material e em sua visão<sup>25</sup> o estilo ou processo mais compatível para atingir essa percepção singular. Claro, este posicionamento não pode ser generalizado, tampouco é nossa intenção: o que salientamos é que, sob esta perspectiva, as obras artísticas estão impregnadas por um pensamento singular expresso por meio da sensação enquanto forma de pensamento<sup>26</sup>, o que nos abre um leque de novas perspectivas e maneiras de abordar uma obra de arte.

Se a arte se ocupa, então, da criação desses seres de sensação, devemos ressaltar que este processo não se dá com vistas a um fim ou propósito primeiro: a experiência da arte se dá justamente na relação que o artista estabelece entre sensações e material. O mais importante a se reter destas colocações é que, para a perspectiva relacional que Deleuze e Guattari apresentam, existe a inseparabilidade de forma de expressão e forma de conteúdo: a primeira não é responsável pela representação da segunda, já que os conteúdos possuem forma própria e a expressão funciona como um atributo do conteúdo, ou seja, a forma de expressão intervém no conteúdo e não apenas se refere a ele já que “as expressões ou os expressos vão se inserir nos conteúdos, não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 27); os conteúdos possuem forma, são definidos pelas diferentes relações entre os corpos<sup>27</sup>. Trazendo estas colocações para a literatura, podemos assumir uma perspectiva que coloca em cena a relação do material com o trabalho da sensação: como as palavras (material) nunca existem com um significado perene e a-histórico, sua forma de conteúdo varia e é variável nas mãos do escritor, que as trabalha a contrapelo – manipulando significações, entonações, maneiras de relacioná-las para além do estereótipo; a sensação (forma de expressão, estilo) é a capacidade de inserir-se nestes conteúdos que já possuem formas, que são variáveis em estados diversos, e trabalhá-los de forma a fazer surgir uma sensação, um ser de sensação que seja fruto deste atrito entre forma de conteúdo e forma de expressão. É o artista que busca uma maneira possível de fazer surgir uma sensação do material a partir das relações que vai ser capaz de construir. Vimos anteriormente o exemplo que Deleuze e Guattari deram do “sorriso de óleo”: tal sorriso só existe porque o material é

<sup>25</sup> Trataremos da “visão” do artista mais detidamente no próximo subcapítulo.

<sup>26</sup> Em “What is the creative act?”, Deleuze define a questão da seguinte maneira: “*Ideas have to be treated like potentials already **engaged** in one mode of expression or another and inseparable from the mode of expression, such that I cannot say that I have an idea in general. Depending on the techniques I am familiar with, I can have an idea in a certain domain [...]*” (DELEUZE, 2007b, p. 312. Grifo do autor.).

<sup>27</sup> “Dando à palavra ‘corpo’ a maior extensão, isto é, todo o conteúdo formado [...]. Não se trata, contudo, de descrever ou representar os corpos; pois estes já têm suas qualidades próprias, suas ações e suas paixões, suas almas, em suma, suas formas, que são, elas mesmas corpos – e as representações também são corpos!”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 26-27)

trabalhado pela forma de expressão de forma que a sensação de sorriso só possa surgir nessa relação específica entre os dois – assim como o sorriso trabalha a pintura a óleo, a tinta a óleo só toma forma neste sorriso, aqui e para sempre, enquanto durar como material<sup>28</sup>.

Até agora falamos em arte e em literatura sem distinção: isto porque, em um sentido talvez esquecido ou estrategicamente ocultado, a literatura é uma arte. Sua preocupação, a preocupação do escritor como artista, é a mesma que a do pintor, do músico, do escultor “é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217): a arte como monumento<sup>29</sup>. Como dissemos logo no início deste capítulo, o material do escritor são as palavras, a linguagem, o que deixa em evidência que não existe uma diferença de propósitos em relação às outras artes, mas sim de materiais:

O material particular dos escritores são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte [...]. É verdade que toda obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218)

A monumentalização da arte, então, não é a comemoração de um passado visando a manutenção de um mesmo estado de coisas: sendo composto sempre presente de sensações, a arte é o acontecimento que sempre se renova, mesmo que antiteticamente definida enquanto eterna baseada na duração do suporte. Ao insistirem que a arte não busca manter-se enquanto memória, mas sim enquanto fabulação, Deleuze e Guattari trazem à discussão essa característica irreduzível de toda obra de arte: manter-se atual mesmo que seja antiga. É o

---

<sup>28</sup> Como disse Sartre sobre as esculturas de Giacometti: “Mas, mesmo sem isso, essas imagens ambíguas desconcertam, de tanto melindrarem os mais caros hábitos de nossos olhos: há tanto tempo estamos familiarizados com criaturas lisas e mudas, feitas para nos curar do mal de ter um corpo [...]. [Com Giacometti, os corpos] dançam, *são* danças, são feitas da mesma matéria rarefeita que os corpos gloriosos que nos são prometidos” (SARTRE, 2012, p. 34-35). Todo o ensaio “A busca do absoluto” (SARTRE, 2012, p. 11-39) é uma análise de como o material entra na sensação e de como o artista consegue retirar uma sensação do material: no caso, as inconstâncias, marcas e relevos do gesso nas figuras esguias de Giacometti e a sensação nova criada a partir da rugosidade destas esculturas.

<sup>29</sup> “Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

bloco de sensações que a obra carrega que permanece em sua potência e visão singular ao se conservar na duração. Não devemos, no entanto, absorver tais teorizações de maneira acrítica, já que insistir nesta perspectiva não é anular outros pontos de vista diferenciados: Deleuze e Guattari não procuram desabonar outros pontos de vista sobre a obra de arte, mas insistir no caráter relacional e em sua novidade radical. Enquanto processo, a arte sempre é monumento de resistência a seu momento histórico e, por isso, é sempre contemporânea: ela expressa o anacronismo de ter sido produzida em determinado contexto histórico e, ao mesmo tempo, escapar dele de modo que sua zona de influência permaneça. No entanto, esta zona de influência só é capaz de permanecer e de entrar em relação com outros campos de conhecimento e outros tipos de pensamento a partir das relações que são feitas entre obra e outros elementos – sejam eles artísticos, filosóficos, sociais, políticos etc.: o que devemos manter em mente é que a perspectiva dos filósofos franceses nos permite indagarmos a obra de arte a partir daquilo que a constitui, os perceptos e afectos e a partir das relações que estabelece com o entorno enquanto pensamento.

Voltando à citação anterior, devemos lembrar que a divergência entre o escritor e os outros artistas surge com o material que sua arte manipula: “Se os materiais específicos do escritor são as palavras e a sintaxe, o que conta são os aspectos sintáticos, a relação entre as palavras, o ritmo da língua mais do que os aspectos léxicos” (MACHADO, 2009, p. 206). A sintaxe não é simples relação entre as palavras, ela também é a introdução do estilo do escritor, ou seja, a própria criação de novas relações entre diferentes palavras. Na concepção deleuziana de linguagem, a tese linguística de que a língua é um sistema homogêneo que possui invariantes estruturais é criticada: Deleuze, junto a Guattari, afirmará que a língua é “um agenciamento heterogêneo em contínuo desequilíbrio, de um sistema em variação contínua” (MACHADO, 2009, p. 206). Essa concepção de língua e sua análise<sup>30</sup> levam a ver o escritor como aquele que “traça [...] uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua [...] a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe” (DELEUZE, 1997a, p. 15). Esse “estrangeirismo” na própria língua é, justamente, o estabelecimento de novas relações entre as palavras, um estilo que

é uma variação da língua, uma modulação e uma tensão de toda linguagem [...]. Para isto é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo,

---

<sup>30</sup> Cf. Deleuze; Guattari, “20 de novembro de 1923 – Postulados de Linguística” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 11-59).

mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, pode se passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos. Duas coisas se opõem ao estilo: uma língua homogênea, ou, ao contrário, quando a heterogeneidade é tão grande que se torna indiferença, gratuidade, e que nada de preciso passa entre os polos. (DELEUZE, 1992, p. 176)

Tendemos a confundir o estilo com algo radical, como facilmente visível a qualquer leitor. No entanto, ele pode ser apenas uma pequena modulação: a capacidade de mudar certas relações entre as palavras que não necessariamente seja de grande monta<sup>31</sup> – o trabalho do estilo é a afirmação da heterogeneidade da língua sempre em variação, o trabalho de cavar a linguagem para que se possa ver e pensar o que permanecia na sombra das palavras<sup>32</sup>. O escritor busca fazer sua obra sustentar-se por si mesma, como todo outro artista, mas os meios são diferenciados. Sua técnica e seu material não procuram fazer como, não procuram a verossimilhança, mesmo que o próprio escritor diga o contrário: a literatura não comunica, não traduz sentimentos, não leciona. O escritor está sempre na posição de alguém que “faz alguma coisa, e não mais de quem fala *sobre* alguma coisa” (BARTHES, 2004, p. 363. Grifos do autor.).

O estilo expressa a luta do escritor com “um conjunto de impossibilidades [...] ao mesmo tempo [em que] cria um possível” (DELEUZE, 1992, p. 167). Era isso que não estava em evidência na discussão até agora: se o problema da literatura enquanto arte ficasse apenas nas relações entre material e sensação, este tipo de relação já estaria de pronto resolvida e nenhum tipo de polêmica seria levantada que não fosse o da pretensa “natureza” de tal fenômeno. No entanto, o aspecto monumental da arte aponta, justamente, para outra faceta que é a relação da arte com o mundo, com o real: o estilo é a criação de um possível, uma luta

---

<sup>31</sup> “Bartleby, ou a fórmula” (DELEUZE, 1997a, p. 80-103), ensaio em que Deleuze aborda a obra *Bartleby, o escrivão* de Herman Melville, é um exemplo de como um enunciado simples coloca em cena discussões sobre o estilo do escritor e de sua estética: “*I would prefer not to*. É a fórmula de sua glória, e cada leitor apaixonado a repete por seu turno. Um homem magro e lívido pronunciou a fórmula que enlouquece todo o mundo. Mas em que consiste a literalidade da fórmula? Nota-se inicialmente um certo maneirismo, certa solenidade: *prefer* raramente é empregado nesse sentido, e nem o padrão de Bartleby, o advogado, nem os escreventes o utilizam habitualmente (‘uma palavra esquisita, quanto a mim jamais a emprego...’). A fórmula comum seria *I had rather not*. Mas sobretudo a extravagância da fórmula extrapola a palavra em si: sem dúvida, ela é gramaticalmente correta, sintaticamente correta, mas seu término abrupto, NOT TO, que deixa indeterminado o que ela rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite” (DELEUZE, 1997a, p. 80).

<sup>32</sup> É interessante fazer um contraponto com a análise barthesiana dos signos em uma língua: “Em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua”. (BARTHES, 2007, p. 15). O empreendimento de Barthes se aproxima do de Deleuze e Guattari justamente ao priorizar aquilo que escapa a essa estereotipia dos signos, à escritura que faz passar novos conteúdos e quebra as relações engessadas entre as palavras.

contra um conjunto de impossibilidades que atestam que a arte não está fechada sobre si – que apenas existe em relação com o mundo, com o real. Mesmo tendo abordado tal relação anteriormente, ainda nos faltava falar da relação da arte com o próprio substrato de que tira sua potência.

O problema de saber se a literatura representa o mundo e o real não é, na verdade, uma questão a ser tomada com seriedade. A representação é um tipo de relação da literatura com o mundo, mas apenas **um** tipo de relação: ela não define a totalidade do fazer literário mais do que expressa um ponto de vista sobre este próprio fazer. Se o mundo, o real, não pode ser dito “como é” pela linguagem, existindo sempre esta defasagem entre aquilo que se vê e aquilo sobre o que se escreve, isto não significa que a intervenção do artista não seja capaz de criar novas possibilidades neste mesmo mundo que “falhou” em deixar-se representar. Pois, para além da representação, a literatura é trabalho de criação: criação de blocos de sensações inauditos, de novas possibilidades. Não há necessidade de transformar esta discussão em algo polêmico: o que aqui afirmarmos é simples e, devido aos desenvolvimentos desde o início deste capítulo, pode já ser antecipado. A literatura expressa **com** o mundo: um escritor consegue, com seu trabalho de estilo, criar uma nova sintaxe que seja capaz de, pelo momento em que durar o material, trazer uma nova sensação, um novo ser de sensação que nos deixe entrever uma nova faceta do mundo, que faça passar algo de novo pela estereotipia do discurso corrente e comum, que seja capaz de intervir e atribuir uma nova experiência de mundo por meio da arte<sup>33</sup>. É uma forma de estar em contato com o mundo, de atingir este ponto em que a biografia pessoal se mistura com outras perspectivas, pois se está em um processo que desarticula noções estabelecidas do que é ser “um indivíduo”, um “eu” separado do conjunto do mundo – o perspectivismo próprio do trabalho artístico, do trabalho do pensamento:

A escrita é um meio para uma vida mais do que pessoal, em vez de a vida ser um pobre segredo para uma escrita que não teria outro fim que não ela própria. Ah, a miséria do imaginário e do simbólico, sendo o real sempre remetido para amanhã. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 67)

---

<sup>33</sup> “A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o ‘instinto’, o ‘temperamento’, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (‘o fato’, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados: ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo eu **me torno** na sensação e alguma coisa **acontece** pela sensação, um pelo outro, um no outro” (DELEUZE, 2007a, p. 42. Grifos do autor.).

As discussões de Deleuze e Guattari apontam para determinada direção em que um dos elementos que formam a escrita, o estilo, acaba por também apresentar-se enquanto estilo de vida, isto é, ele se imiscui entre literatura e vida. Pois o estilo nunca **impõe** uma forma a uma matéria vivida, ele antes está “do lado do informe, ou do inacabamento [...], sempre em via de fazer-se” (DELEUZE, 1997a, p. 11). Eterno processo de correlação, a literatura e o mundo vistos sob esta perspectiva extrapolam uma relação endógena e imanente de uma obra com a outra, quebrando a relação apenas entre escrita e escrita: “o estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p.126), pois é neste embate criativo que está em jogo nosso próprio modo de vida e nossa própria maneira de experienciar este mundo. Abrir-se aos perceptos e afectos de uma obra de arte é um tracejar **com-junto**: perceber como é trabalhada a linguagem, como o estilo se configura e quais as possibilidades que existem neste processo para que novas relações sejam estabelecidas consigo e com o mundo. Possibilidades de vida.

### 1.3 Literatura e opinião

Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências.

(DELEUZE, 1997a, p. 13)

A literatura é um grande apanhado das opiniões correntes? Representação de um período histórico? Cada obra representa o pensamento de uma época? Seria a opinião corrente o avatar máximo buscado pelo escritor para dar forma à sua obra, plano de composição já oferecido de antemão? Pode parecer um tanto quanto elitista buscar a diferenciação entre literatura e opinião, já que em sociedades democráticas a opinião parece dominar o espaço antes legado ao pensador, ao crítico e ao artista. Mesmo conscientes de que tal mal-entendido seja possível, a distinção entre arte e opinião é necessária:

Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar uma luz branca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então segue a massa dos imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os clichês da opinião. O pintor não pinta sobre uma tela branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. [...] A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 261-262)

Abordamos rapidamente esta questão dos clichês anteriormente, mas aqui temos quase sistematizada a perspectiva de Deleuze e Guattari sobre a arte e o papel desse pensamento por sensações. Definindo a *doxa* enquanto “guarda-sol” que nos resguarda de um contato com o caos, a opinião é ruído (comunicação) e barreira (guarda-sol) entre o acaso que constitui a base do real e nossa experiência. Sendo embate contra a opinião, a arte é produtora de sensações (definidas anteriormente enquanto compostos de perceptos e afectos) e criadora de novas perspectivas, as obras funcionando como instrumentos que rasgam o “guarda-sol” que nos liga a esse entorno do mundo em que a lógica, a comunicação e os variados estratos que criamos são deixados para trás. Devemos prestar atenção, principalmente, quando os autores franceses afirmam que a arte em seu trabalho também consegue trazer de volta a “incomunicável novidade que não mais se podia ver”, como se o artista mais contemporâneo fosse também o responsável por trazer de volta a potência de seus predecessores, buscando novas formas de criar sensações ou de resgatar a potência soterrada sob o reino da opinião. É o trabalho da sensação, para além dos estereótipos, que se conserva:

Uma obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto de clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um

caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. [...] A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 262-263)

É a temporalidade que marca, como dissemos anteriormente, a sensação: ela coexiste na eternidade precária da obra de arte, mas necessita estabelecer algum tipo de relação com o mundo para que ainda seja considerada atuante, para que sua visão singular ainda se faça sentir. Muitos são os exemplos de artistas que conseguiram criar perceptos e afectos potentes, mas que foram depois assimilados pela corrente da opinião; aliás, difícil é não encontrar um grande artista que não tenha sido engolido pela vaga de glosadores, imitadores e comunicadores, como afirmam Deleuze e Guattari. De qualquer forma, o bloco de sensações criado pelo artista permanece na obra de arte enquanto ela dura: este não previsto e não concebido que resiste a seu tempo, criando uma linha que pode potencialmente ser renovada por outro artista ou mesmo influenciar outros campos do pensamento, fazer surgir um clarão que possa ser visto até em outras áreas de influência que não a da sensação.

É necessário voltar à opinião, pois ela parece guiar muito do que entendemos em nossas sociedades democráticas. A opinião nunca é criativa: ela apenas estabelece uma falsa aura de polêmica, rebate-se sobre um fundo de preconceito e de contrassensos em que são invocados a história pessoal, a maioria ou o fantasma de alguma grande razão explicativa que forneça o substrato sobre a qual ela possa se propagar. A questão, no entanto, não é dizer que a opinião está sempre errada: “Mas o que alguém diz nunca está errado, não é que esteja errado, é que é bobagem ou não tem importância alguma. É que isso já foi dito mil vezes” (DELEUZE, 1992, p. 162). É no romance que encontramos este mal-entendido, como se ele fosse essa expressão maior da opinião, como se a opinião fosse o horizonte inescapável em que as personagens estão presas, sempre “representando” as opiniões correntes e majoritárias:

Insistimos sobre a arte do romance porque é a fonte de um mal-entendido: muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com suas percepções e afecções, suas lembranças ou seus arquivos, suas viagens e seus fantasmas, seus filhos e seus pais, os personagens interessantes que pôde encontrar e, sobretudo, o personagem interessante que é forçosamente ele mesmo (quem não o é?), enfim suas opiniões para soldar o todo. Invocam-se, para tanto, grandes autores, que só teriam contado a sua vida, Thomas Wolfe ou Miller. Obtém-se geralmente obras compostas, em que alguém se agita muito, mas na procura de um pai que só poderia encontrar em si mesmo: o romance do jornalista. [...] Não precisamos alterar muito a crueldade do que se pôde ver, nem o desespero pelo qual se passou, para produzir, mais uma vez, a opinião que se tira geralmente das dificuldades de comunicação. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218)

O que fica claro é que os elementos biográficos, pessoais, não são o suficiente para produzir uma obra de arte: sem o trabalho propriamente artístico, os livros acabam sendo mistos mal organizados de informações sem importância e narrativas de vidas que esbarram na velha questão da linguagem não ser capaz de dizer o que o autor gostaria de passar “verdadeiramente”, “realmente”<sup>34</sup>. Não questionamos estas dificuldades de comunicação: e é justamente este o ponto – não questionamos, pois, mesmo que estas dificuldades de comunicação sejam fruto de uma opinião dominante que produz e reproduz o mal-entendido sobre o que é um romance, elas não são o material de que um romance é feito. Para além da autoindulgência da dificuldade de se expressar, o artista cria meios de combater esta barreira da opinião que insiste na impossibilidade da expressão: é isto que é definidor, o próprio procedimento de criar novas formas, ou aprender a manipular as antigas, para furar este bloqueio – é a visão radical que o autor possui, seu combate para criar um bloco de sensações, que o faz quebrar a barreira. Por mais medíocre que seja o escritor, por pior que sua obra seja considerada, do ponto de vista da luta contra a opinião ele é um artista realizado: seu estilo e sintaxe podem não ter sido os ideais, mas ele tratou de travar este combate e abrir um buraco no muro das opiniões, buscou novas formas de expressão em vez de queixar-se sobre suas impossibilidades, numa ladainha enfadonha e sem interesse. Para além do “relatório” constante do que se fez ou deixou de fazer, do que se pensou ou deixou de pensar – “realmente fazer” algo e procurar uma “forma de pensar”. Para além da “dificuldade de comunicação”<sup>35</sup> – definir-se como aquele que viu e ouviu algo grande demais para si<sup>36</sup>, algo de insustentável cuja única forma de resistir é dando voz a este clarão cujo vislumbre é demais para se suportar sozinho.

---

<sup>34</sup> Nas palavras do cineasta Rossellini: “O mundo de hoje é muito inutilmente cruel. Crueldade é violar a personalidade de alguém, é colocá-lo em uma condição tal que chegue a uma confissão total e gratuita. Se fosse uma confissão visando a um fim determinado eu o aceitaria, mas é o exercício de um *voyeur*, de um torpe, reconhecemos, é cruel. Acredito firmemente que a crueldade é sempre uma manifestação de infantilismo. Toda a arte de hoje torna-se a cada dia mais infantil. Cada um tem o desejo louco de ser o mais infantil possível. Não digo ingênuo: infantil... Hoje a arte é a queixa ou a crueldade. Não há outra medida: ou queixa-se, ou se faz um exercício absolutamente gratuito de pequena crueldade. Tome por exemplo esta especulação (é preciso chamá-la pelo nome) que se faz sobre a incomunicabilidade, sobre a alienação, não encontro nela nenhuma ternura, mas uma complacência enorme...” (ROSSELLINI *apud* DELEUZE, 1992, p. 161).

<sup>35</sup> “Não nos falta comunicação, ao contrário, nós temos comunicação demais. Falta-nos criação. *Falta-nos resistência ao presente*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 140).

<sup>36</sup> Em *Foucault* (DELEUZE, 2005), Deleuze definia os estratos ou formações históricas na obra do filósofo francês a partir da partilha do visível e do enunciável: “São dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime” (DELEUZE, 2005, p. 58). Esta divisão entre visível e enunciável nos interessa, pois encarnam o caráter histórico das épocas que não preexistem “aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem” (DELEUZE, 2005, p. 58), ou seja, a visão do escritor consegue perfurar, justamente, esta malha entre visível e enunciável, buscando no próprio caos uma forma que escape ao conjunto das opiniões ou das construções de saber que definem uma época.

É o estilo que talha no muro das opiniões novas possibilidades. Se o artista sempre está em luta contra um conjunto de impossibilidades (do conjunto das opiniões, dificuldades próprias da forma expressiva ou de outros campos que extrapolam tais esferas), ao mesmo tempo ele está em vias de criar um possível: justamente o que é ressaltado ao dizer que simplesmente narrar as aventuras do sujeito comum não é relevante sem que haja uma criação de perspectivas, formas ou conteúdos que criem novos possíveis, “vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais [...] [teríamos], enfim, algo a dizer”<sup>37</sup> (DELEUZE, 1992, p. 162). Na luta contra o clichê e a opinião, o artista é o grande resistente. Mesmo que encontremos exemplos que nos façam crer no contrário, e eles não são poucos, é ainda a afirmação de uma arte que crie espaços de vida em contraposição ao atulhamento temporal e falta de espaço da sociedade contemporânea que o artista produz. O trabalho da sensação desarticula “o sistema da opinião que reunia percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 252), trabalhando para construir um mundo em que fabular ainda seja possível.

#### **1.4 Susan Sontag contra a interpretação: qual o papel do crítico?**

Acreditamos existir um paralelo entre a teoria de Deleuze e Guattari e o clássico ensaio de Susan Sontag “Against Interpretation” (SONTAG, 2009, p. 3-14). Tanto os autores franceses quanto a crítica estadunidense propõem uma aproximação da coisa artística enquanto blocos de sensações, posição teórica que tem sua conclusão na famosa frase de encerramento do ensaio de Sontag: “Em vez de uma hermenêutica nós precisamos de uma erótica da arte”<sup>38</sup> (SONTAG, 2009, p. 14). Pois este é o ponto nevrálgico daquilo que viemos discutindo até agora: abordar a coisa artística a partir daquilo que ela é e do que ela nos oferece, despindo-nos de um paradigma interpretativo pronto, de forma a nos abirmos para acompanhar os afectos e perceptos que a obra de arte nos coloca. Esta proposição da autora, provocativa ainda hoje, procurava incitar a crítica da época a realmente ver uma obra

---

<sup>37</sup> Esta passagem nos lembra o texto de Maurice Blanchot sobre a “Morte do último escritor”: “Para surpresa do senso comum, no dia em que essa luz se extinguir [a morte do último escritor], não será pelo silêncio, mas pelo recuo do silêncio, por um rasgão na espessura do silêncio e, através desse rasgão, a aproximação de um ruído novo, que se anunciará a era sem palavras. Nada de grave, nada de ruidoso: apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto das cidades que suportamos ouvir” (BLANCHOT, 2005, p. 319-320).

<sup>38</sup> Trecho original: “*In place of a hermeneutics we need an erotics of art*”.

enquanto objeto acabado e não enquanto coisa a ser destrinchada segundo a moda interpretativa vigente.

Claro está que esse tipo de crítica estava muito ligado ao contexto em que o ensaio foi escrito: estamos nos anos 1960, tempo de ebulição de novos paradigmas críticos e teóricos, tempo de grande movimentação nos campos social, cultural, sexual, artístico e econômico. O movimento *hippie*, os *beatniks*, a iminente Guerra do Vietnã, a luta das mulheres por equidade entre os gêneros – as décadas de 1960 e 1970 “colocaram em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a estrutura da família vitoriana em seu apogeu hollywoodiano, esteio do regime que então começa a perder sua hegemonia” (ROLNIK, 2008, p. 30). Estamos na época da quebra de paradigmas herdados do início do século XX, no momento de uma “radical experimentação de modos de existência e de criação cultural para implodir, no coração do desejo, o modo de vida ‘burguês’, sua política identitária [e] sua cultura” (ROLNIK, 2008, p. 30-31). Com isso em mente, podemos ler o ensaio de Sontag a partir daquilo que ele propunha e que, certamente, ainda faz sentido nos dias de hoje com a grande influência que a desconstrução e a teoria literária estadunidense, que logrou-se chamar- apenas de “teoria” – sem objeto, sem princípio ou fronteiras delimitadas (DURÃO, 2011) – já angariaram nas universidades e no discurso crítico. É neste ponto preciso de embate com uma teoria “toda poderosa” que o objeto literário, e artístico em geral, acaba perdendo sua centralidade e, por fim, sua influência. As proposições de Sontag chocam por sua atualidade:

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos descartou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor de uma teoria da arte enquanto expressão subjetiva, a principal característica da teoria mimética persiste. Se considerarmos a obra de arte nos moldes da pintura (arte como pintura da realidade) ou nos moldes de uma tomada de posição (arte enquanto posicionamento do artista), o conteúdo ainda vem primeiro. O conteúdo pode ter mudado. Ele pode ser agora menos figurativo, menos lucidamente realista. Mas ainda se pressupõe que uma obra de arte é o seu conteúdo. Ou, como é dito hoje em dia, uma obra de arte por definição diz alguma coisa. (“O que X está dizendo é...”, “O que X está querendo dizer é...”, “O que X disse é...” etc., etc.)<sup>39</sup> (SONTAG, 2009, p. 4)

---

<sup>39</sup> Trecho original: “*Even in modern times, when most artists and critics have discarded the theory of art as representation of an outer reality in favor of the theory of art as subjective expression, the main feature of the mimetic theory persists. Whether we conceive of the work of art on the model of a picture (art as picture of reality) or on the model of a statement (art as the statement of the artist), content still comes first. The content may have changed. It may now be less figurative, less lucidly realistic. But it is still assumed that a work of art is its content. Or, as it’s usually put today, a work of art by definition says something. (“What X is saying is...”, “What X is trying to say is...”, “What X said is...” etc., etc.)*”.

Uma das saídas desse interpretacionismo e desta obsessão pelo conteúdo, segundo Sontag, está em um olhar mais descritivo direcionado para a forma: a criação de um vocabulário descritivo exclusivo para as formas, o que chama de “poética do romance”<sup>40</sup> (SONTAG, 2009, p. 12). Esta poética se confunde com a necessidade de criar categorias descritivas para as formas de narração (SONTAG, 2009, p. 12). Neste trecho do ensaio, algumas dúvidas surgiram, pois Sontag parecia estar seguindo um caminho algo diferente daquilo que o título “Contra a interpretação” poderia sugerir. Estaria a autora conclamando por uma analítica da narrativa?

O estruturalismo, principalmente nos 1960<sup>41</sup>, tentou resolver esse tipo de binarismo na crítica literária, instituindo um campo científico e analítico das obras literárias a partir de dentro das próprias obras: o estruturalismo só conhecia aquilo que estruturava uma obra, um sistema de relações em uma estrutura binária que só poderia ser desvendado a partir de uma metalinguagem capaz de descrever o sistema destas relações em vez de colocar o conteúdo em primeiro lugar. Este tipo de inversão da crítica conteudista para uma crítica analítica trouxe um sistema de referência científico para área de Letras, que persiste até hoje em sua face narratológica. Ao mesmo tempo, este tipo de análise nos afastou das obras analisadas por insistir na preeminência da estrutura sobre o trabalho artístico, mesmo que se insista que a categorização da obra analisada é apenas o primeiro passo para a interpretação: descrevendo o tipo de narrador, o tempo, o foco narrativo e o tipo de narrativa, já está preparado um traçado em que a interpretação terá que se embasar para abordar o conteúdo, ou seja, um traçado pré-existente que orienta todo tipo de interpretação posterior; ou então, outra abordagem possível, a descrição da estrutura da obra é forma de categorização suficiente da narrativa discutida, restando ao analista – não mais crítico – relacionar a obra à outra da mesma espécie.

Sontag, no entanto, parece buscar outra coisa ao conclamar por um vocabulário descritivo das formas, já que o ponto de vista analítico a levaria a cair em outros tipos de armadilhas que seriam responsáveis por relegar a obra de arte a um tipo parecido de “sequestro” por parte do discurso interpretativo. Sua “descrição das formas” ou “poética do romance” só faria sentido se fosse capaz de ser maleável para descrever cada obra a partir de suas próprias características enquanto coisa: existindo uma poética geral do romance, as obras

---

<sup>40</sup> Trecho original: “*poetics of the novel*”.

<sup>41</sup> O *New criticism* havia percorrido caminho semelhante anteriormente, mas o estruturalismo se configura como uma forma mais extrema de formalização do vocabulário analítico, constituindo um campo referencial científico para a análise da literatura e de outros campos das ciências humanas (DOSSE, 1994).

perderiam sua singularidade em um mar de definições mais ou menos constantes em que a “erótica da arte” enquanto experiência seria apagada em direção a uma tecnocracia das categorias. Estaria assim instituída, a partir deste vocabulário das formas enquanto poética, a velha distinção entre “dizer” e “fazer” que a interpretação “enquanto ato consciente da mente que ilustra certo código, certas ‘regras’ de interpretação”<sup>42</sup> (SONTAG, 2009, p. 5) já havia instituído: “Nenhum de nós jamais poderá retomar a inocência anterior à toda teoria quando a arte não conhecia necessidade de justificar a si mesma, quando não se questionava uma obra sobre o que ela falava porque se sabia (ou pensava que se sabia) o que ela **fazia**”<sup>43</sup> (SONTAG, 2009, p. 4-5. Grifos da autora.).

Poderíamos, neste momento, voltar à obra de Deleuze, que incluía a “parcimônia” em seu projeto filosófico, ressaltando que traços de interpretação devem ainda subsistir para que o entendimento sobre uma obra ou coisa ainda seja possível, que o ciclo que se inicia com o bloco de sensações que é a obra de arte ainda seja passível de estabelecer relações. O ensaio de Sontag parece ir nesta direção, mas ressalta outra faceta da interpretação a partir de uma perspectiva histórica e avaliativa – a interpretação deve ser avaliada em sua historicidade e não enquanto valor absoluto, sua pertinência deve ser avaliada em relação ao contexto da época:

Sendo assim, a interpretação não é (como a maioria das pessoas presume) um valor absoluto, um gesto da mente situado em algum reino eterno das aptidões. A interpretação mesma deve também ser avaliada, dentro de uma visão história da consciência. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato liberador. Ela é um meio de revisar, transvalorar, de escapar do passado morto. Em outros contextos culturais, ela é reacionária, impertinente, acovardadora, sufocante.<sup>44</sup> (SONTAG, 2009, p. 7)

A interpretação fabrica um duplo de nossa experiência, interpondo um filtro entre nossa experiência e as coisas. A principal diferença entre a experiência e a interpretação, e aqui a faceta política se impõe, é que a interpretação enxerga o mundo como algo distante a ser desvendado, duplica o evento de forma a dar sentido segundo regras preliminares e

---

<sup>42</sup> Trecho original: “*a conscious act of the mind which illustrates a certain code, certain ‘rules’ of interpretation*”.

<sup>43</sup> Trecho original: “*None of us can ever retrieve that innocence before all theory when art knew no need to justify itself, when one did not ask of a work of art what it said because one knew (or thought one knew) what it did*”.

<sup>44</sup> Trecho original: “*Thus, interpretation is not (as most people assume) an absolute value, a gesture of mind situated in some timeless realm of capabilities. Interpretation must itself be evaluated, within a historical view of human consciousness. In some cultural contexts, interpretation is a liberating act. It is a means of revising, of transvaluing, of escaping the dead past. In other cultural contexts, it is reactionary, impertinent, cowardly, stifling*”.

oferece o julgamento segundo a anuência, ou não, àquele sistema de regras; o que Sontag propõe é, literalmente, descobrir primeiro o que uma coisa é: “A função da crítica deveria ser a de mostrar **como isto é o que é**, até mesmo **que isto é o que é**, mais do que mostrar **o que significa**”<sup>45</sup> (SONTAG, 2009, p. 14. Grifos da autora.). Voltar às obras de arte, experienciá-las, abordá-las como introdutoras de **variedades** no mundo, para dizer como Deleuze e Guattari – “O mundo, nosso mundo, está esgotado, empobrecido o suficiente. Fora com todas as suas duplicatas, até que novamente experienciemos de forma mais imediata aquilo que temos”<sup>46</sup> (SONTAG, 2009, p. 7).

Não existe forma de abordar um objeto sem algum tipo de interpretação, Sontag tem consciência disso. No entanto, isto não quer dizer que não deva ser contido o impulso de impor regras de interpretação, criadas pelo crítico para abordar os diferentes tipos de coisas artísticas com que entra em contato. Isso se estende também ao autor quando sugere o que a obra que criou “significa”: mesmo que o autor de uma obra insista em determinada interpretação (Henry Miller o faz inúmeras vezes ao chamar seus livros de autobiografias), mesmo que ofereça as chaves para que sua obra seja interpretada (“Esta é minha vida”), a obra deve ser experimentada, deve seduzir por sua característica sensacional e não pela descrição e separação de seus assuntos e significados. A arte não deve ser dividida pelos itens relacionados em seu conteúdo, não deve ser reduzida a um valor de uso, mas sim ser experimentada por aquilo que é, em sua singularidade. (SONTAG, 2009, p. 9-10). A maior virtude do crítico é a transparência: “Transparência significa experimentar a luminosidade da coisa mesma, das coisas sendo o que são”<sup>47</sup> (SONTAG, 2009, p. 13).

É uma política da sensação que anda lado a lado com a postura que Sontag sugere que seja adotada pelos críticos. Pois a interpretação, este sistema de regras que se apresenta enquanto duplo do mundo, parece ser reação à própria multiplicação dos objetos artísticos a que temos acesso e à incapacidade do público em manter seus sentidos “afiados” para experienciá-los: a crítica se torna explicação resumida daquilo que os sentidos falharam em captar, o que nos traz ainda mais problemas quanto à avaliação das obras e à manutenção de um discurso crítico que possa subsidiar a validade daquilo enquanto objeto artístico ou não. Sontag aponta para esta conclusão, mas não a desenvolve: seu principal objetivo é mostrar

---

<sup>45</sup> Trecho original: “*The function of criticism should be to show **how it is what it is**, even **that it is what it is**, rather than to show **what it means**”.*

<sup>46</sup> Trecho original: “*The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have*”.

<sup>47</sup> Trecho original: “*Transparence means experiencing the luminousness of the thing itself, of things being what they are*”.

como a interpretação desfez nosso interesse pelas obras e nos tornou interessados apenas na “explicação” de tais obras. Por isso a autora relacionará a interpretação e o entorpecimento de nossas faculdades sensoriais:

A interpretação toma a experiência sensorial da obra de arte como certa, e procede a partir daí. Isto não pode ser tomado como certo, agora. Pense na enorme multiplicação de obras de arte disponíveis para todos nós, acrescentadas aos conflitantes gostos e odores e vistas do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução; o resultado é uma constante perda de agudez em nossa experiência sensorial. Toda a condição de vida moderna – sua plenitude material, sua superlotação – conjuga-se para entorpecer nossas faculdades sensoriais<sup>48</sup>. (SONTAG, 2009, p. 13)

Por isso a posição vital da crítica, e do crítico, na cultura contemporânea: seu papel é deixar que estas obras falem, que apareçam, que sejam o que são em vez de aumentar o ruído, de incutir uma teoria ou interpretação sobre a obra de arte. O papel do crítico não é “encontrar o máximo de conteúdo em uma obra de arte, muito menos espremer mais conteúdo de uma obra do que já está ali. Nossa tarefa é desbastar o conteúdo para que possamos ao menos ver a coisa”<sup>49</sup> (SONTAG, 2009, p. 14). Estabelecendo o vínculo com a teoria de Deleuze e Guattari, o ensaio de Sontag se torna fundamental: ela fornece o embasamento crítico e ético para uma reapresentação da obra de Henry Miller. Ao reapresentá-lo é mister fazer sua obra ser o foco, partindo daquilo que ela é e do que pode. Os capítulos, datados conforme a data de publicação da obra que discutimos, têm esta função: buscar nos lampejos da literatura de Miller a fonte para uma reapresentação, uma reapresentação em que nossa perspectiva se torne o mais transparente possível para fazer a obra falar por si. E este falar por si está intimamente ligado às relações que os livros abordados conseguem estabelecer com outras obras, com outros autores e com outros ramos do conhecimento. Com Deleuze e Guattari conseguimos voltar à própria obra enquanto coisa e à sua natureza: introduzir variedades no mundo, ser um aglomerado de afectos e perceptos; com Sontag, tratamos de escrever de maneira a fazer

---

<sup>48</sup> Trecho original: “*Interpretation takes the sensory experience of the work of art for granted, and proceeds from there. This cannot be taken for granted, now. Think of the sheer multiplication of works of art available to every one of us, superadded to the conflicting tastes and odors and sights of the urban environment that bombard our senses. Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the condition of modern life – its material plenitude, its sheer crowdedness – conjoin to dull our sensory faculties*”.

<sup>49</sup> Trecho original: “*Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all*”.

frente ao questionamento que a autora fez em 1964: “Qual seria a aparência da crítica se ela servisse a obra de arte, não usurpasse seu lugar?”<sup>50</sup> (SONTAG, 2009, p. 12).

### **1.5 A questão da autobiografia: Lejeune e o pacto autobiográfico**

A questão da autobiografia sempre está em evidência quando discutimos a obra de Henry Miller. Portanto, fez-se necessário que buscássemos uma definição da autobiografia enquanto gênero narrativo. Philippe Lejeune dedicou praticamente toda sua carreira ao estudo e divulgação da autobiografia, apresentando uma obra importante que deve ser abordada quando o assunto está em pauta. O autor apresenta uma definição de autobiografia retirada de um dicionário como forma de iniciar as discussões: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Como podemos perceber, segundo esta definição de autobiografia não existe nenhum tipo de marca estritamente textual capaz de dizer se um texto é ou não é autobiográfico: as marcas de uma narrativa autobiográfica estão incluídas no tipo de abordagem a que o escritor possa dar de tal história, ou seja, segundo esta definição de autobiografia o gênero se fia em um questão de “verdade” sobre um texto que diz “narrar” a vida daquele que o escreveu.

Lejeune vai buscar na narratologia de Gérard Genette as ferramentas e categorias que o habilitem a identificar, então, um texto autobiográfico (LEJEUNE, 2008, p. 18). Antes de chegar a esta perspectiva teórica, Lejeune oferece sua perspectiva sobre o que é um autor. Tal personagem define-se como “simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Partindo disto, Lejeune afirmará que uma autobiografia somente pode ser definida enquanto tal quando existe a identidade de nome “entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24). Desta definição estão excluídas as obras escritas sob pseudônimos, por falharem em cumprir com a regra básica de apresentarem o nome de uma “pessoa real socialmente responsável”: mesmo que os fatos narrados possam ser comprovados enquanto reais e verdadeiros do ponto de vista histórico, a “autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente um contrário disso” (LEJEUNE, 2008, p. 26). Sem esta comprovação que

---

<sup>50</sup> Trecho original: “*What would criticism look like that would serve the work of art, not usurp its place?*”.

surge a partir da constatação da identidade entre autor-narrador-personagem, não há autobiografia.

Lejeune procura nos elementos paratextuais informações para que esta identidade seja comprovada (nome do autor na capa; ausência do qualificativo “romance”; avaliação do título: “Autobiografia”, “História de minha vida” etc.; e os discursos sobre a obra em questão que informem o leitor sobre o tipo de narrativa que tem em mãos etc.). Já que estas garantias identitárias encontram-se nesses elementos exteriores, a busca que se embasa no referencial narratológico deixa escapar entre suas categorias certos casos de autobiografia. Esta zona de sombra da narratologia surge, principalmente, no caso da narrativa na terceira pessoa do singular em que existe a identidade entre narrador-personagem principal, mas o narrador não é autodiegético. São estes casos limite, do ponto de vista narratológico, que abalam “as certezas sobre a possibilidade de fornecer uma definição ‘textual’ da autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 19).

Podemos perceber que o autor francês, ainda dentro da narratologia genettiana, contornou o problema de uma definição textual a partir do que Genette chama de paratexto – o conjunto de textos que enformam a narrativa, mesmo sem serem imprescindíveis para sua compreensão. É no paratexto que Lejeune encontrou os subsídios para conseguir definir se tal narrativa era autobiográfica ou não, já que uma definição estritamente textual careceria de elementos para fornecer uma resposta final. Portanto, são as bordas da narrativa que fornecem a resposta para uma definição. Ao chegar a esta conclusão, Lejeune cunha o **pacto autobiográfico**: o pacto entre leitor e obra que coloca em cena a relação que define um texto enquanto narrativa autobiográfica.

O pacto autobiográfico estabelece-se ao nível textual e paratextual: textualmente, quando ocorre “identidade do **nome** (autor-narrador-personagem)” (LEJEUNE, 2008, p. 26. Grifo do autor.), e paratextualmente com a confirmação do “**nome** do autor, escrito na capa” (LEJEUNE, 2008, p. 26). Essa relação de identidade, que une elementos textuais e paratextuais define o pacto autobiográfico e pode ser encontrada de várias maneiras: pode ser **explícita**, presente no título da obra em questão (como nos casos que citamos a pouco: “Autobiografia”, “História de minha vida” etc.); existente na seção inicial, em que um compromisso com o leitor é assumido pelo narrador (nesse caso, o narrador comporta-se como o autor do livro e define sua narrativa como autobiográfica); e a relação também pode ser **patente**, onde o nome do narrador-personagem coincide com o nome do autor na capa, mesmo que outros elementos não venham a confirmar tratar-se de uma narrativa autobiográfica (LEJEUNE, 2008, p. 27). Quando contrapomos o **pacto autobiográfico** à

definição de **pacto romanesco**, fornecida por Lejeune, podemos perceber mais claramente quais são os pontos principais a serem levados em conta. O **pacto romanesco** tem

dois aspectos: **prática patente da não-identidade** (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), **atestado de ficcionalidade** (é, em geral, o subtítulo **romance**, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função. Note-se que **romance**, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que **narrativa**, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico). (LEJEUNE, 2008, p. 27. Grifos do autor.)

Esses aspectos dos diferentes pactos apontam algumas consequências, que Lejeune enumera em pontos positivos e negativos. Focando apenas nos pontos positivos, a força de uma definição que utiliza o **pacto autobiográfico** é colocar em questão a posição do autor e do leitor: “‘Contrato social’ do nome próprio e da publicação, ‘pacto’ autobiográfico, ‘pacto’ romanesco, ‘pacto’ referencial, ‘pacto’ fantasmático, todas essas expressões remetem à ideia de que o gênero autobiográfico é um gênero **contratual**” (LEJEUNE, 2008, p. 45. Grifo do autor.). Podemos perceber que estamos diante de um ponto de vista externo à obra, que considera a **publicação** como um todo para fornecer uma definição. É a partir de uma análise “empreendida a partir de um enfoque global da **publicação**, do contrato implícito ou explícito proposto pelo **autor** ao **leitor**, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos atribuídos ao texto” (LEJEUNE, 2008, p.45. Grifos do autor.). O que está implícito neste **pacto autobiográfico** é que são “as margens do texto impresso que, na verdade, **comandam** toda a leitura (desde o nome do autor, título, subtítulo, nome da coleção, editora, até o jogo ambíguo dos prefácios)” (LEJEUNE, 2008, p. 45-46). A autobiografia é “tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um **efeito contratual** historicamente variável” (LEJEUNE, 2008, p. 46) e a história de tal gênero é a história de seus modos de leitura, uma

história comparativa na qual poderíamos fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de texto (pois nada adiantaria estudar a autobiografia isoladamente, já que, assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição), e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos. (LEJEUNE, 2008, p 46-47)

Esta recapitulação dos pontos principais de “O pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 13-47) serve principalmente para que possamos deixar claro qual será nosso modo de leitura, ou seja, se nos aproximaremos de tal teoria ou não. Nossa resposta é embasada na própria teoria de Lejeune: primeiramente devemos dizer que não conseguimos concordar com a noção de que a partir de um enfoque global na publicação nossa visão esteja “determinada”:

na verdade, se estamos perante um gênero contratual, não temos nenhum tipo de obrigação ou determinação externa que obrigue um leitor ou crítico a assinar tal contrato. O próprio autor francês, em “O pacto autobiográfico (bis)” (LEJEUNE, 2008, p. 48-69), chegará a esta conclusão ao perceber que “o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito” (LEJEUNE, 2008, p. 57). Sendo assim, Lejeune se vê levado a

[...] admitir que podem existir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo “contrato” proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diversas coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios. No “Pacto”, minha tendência foi considerar-me como representante do “leitor médio” e conseqüentemente, transformei minhas reações de leitura em norma. O que significou resolver, sem muito esforço, a questão que levanto agora: como observar leituras reais? (LEJEUNE, 2008, p. 57-58)

Esses diferentes modos de leitura, e a percepção de que a literatura contemporânea cada vez mais “aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos” (LEJEUNE, 2008, p.59), que nos permitem nos desviar das conclusões de Lejeune sobre a determinância do pacto para definir uma autobiografia, ou seja, podemos decidir se utilizaremos ou não tal definição de autobiografia segundo nossa estratégia de leitura. A partir desta fase, os textos de Lejeune sobre a questão começam a ressaltar a posição subjetiva que o leitor e o crítico têm quando em contato com um texto considerado autobiográfico. E é esta posição subjetiva que liga o próprio texto de Lejeune ao pacto autobiográfico que ele propõe: é a partir da perspectiva daquele que tem algo a dizer sobre a autobiografia e sobre suas posições sobre a autobiografia que sua teoria se desenvolve, ao ponto do autor utilizar seu texto teórico como base para uma “confissão”:

Não acreditarão em mim. É melhor reconhecer minha culpa: sim, sou ingênuo. Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade; creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que meu nome próprio garante minha autonomia e minha singularidade (embora já tenha cruzado pela vida com vários Philippe Lejeune); creio que quando digo “eu”, sou eu quem fala: creio no Espírito Santo da primeira pessoa. E quem não crê? Mas, é claro, às vezes ocorre-me também pensar o contrário, ou pelo menos afirmar pensar. (LEJEUNE, 2008, p. 65)

O tom irônico não nos desvia a atenção para o fato de que a questão de uma definição pactual está sendo deslocada a partir de uma postura que rebate sobre o “autor” uma culpa por

ter certas convicções. No fundo, é isto que incomoda no texto de Lejeune: este incessante ir-e- vir entre um texto acadêmico e um texto de “opinião” sobre o gênero autobiográfico, que chega ao ponto de compartilhar informações como: “Escolhi trabalhar, academicamente, **com** autobiografia, porque, paralelamente, queria trabalhar **em** minha autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 66. Grifos do autor.), como forma de justificativa; ou, em “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (LEJEUNE, 2008, p. 70-85), o ponto em que a defesa de tais ideias se dá, simplesmente, porque “Todo mundo gosta de ter uma definição” (LEJEUNE, 2008, p. 78). A partir daí, apesar dos textos que confrontam autobiografia e ficção, as teorizações de Lejeune parecem perder muito de sua característica propositiva e inventiva para tornarem-se, simplesmente, enfadonhas. Esse rebater da teoria para o discurso autobiográfico do autor que a propõe, mais do que incitar a uma compreensão baseada no jogo, nos deixa espaço para utilizar a bel-prazer as conclusões que Lejeune oferece.

Não queremos com isso dizer que a teoria de Lejeune e seu pacto autobiográfico devam ser deixados de lado; pelo contrário, o percurso da teoria do autor coloca em cena a existência de outros tipos de leitura possíveis em obras que foram definidas enquanto autobiográficas: a teoria do autor nos permite perceber que o texto autobiográfico é regido mais por elementos extratextuais do que por elementos textuais (a primeira pessoa do singular), o que abre a questão da definição da autobiografia de tal modo que podemos, ou não, aceitar o contrato que a publicação propõe. Segundo o **pacto autobiográfico**, algumas obras de Miller poderiam ser definidas enquanto autobiografias a partir de certas características (como as entrevistas e discussões que o autor protagonizou, afirmando trataram-se de autobiografias; os narradores autodiegéticos), mas estas características são apenas elementos que dão margem à interpretação, não sendo definitivas para uma categorização.

Sendo assim, a partir do próprio pacto autobiográfico podemos nos afastar de uma definição das obras da trilogia francesa enquanto autobiografias: esta perspectiva autobiográfica, já muito explorada pela fortuna crítica e que foi, de certa maneira, responsável por ajudar a criar certos problemas de recepção da obra de Miller. Nossa reapresentação da obra do autor estadunidense tem por cuidado buscar trazer à tona a potência da literatura milleriana: objetivo que atingimos ao nos embasarmos nas teorias de Lejeune para trilhar outros caminhos que não o da discussão sobre autobiografia, sempre ancorados na possibilidade de exercer outros tipos de leituras. Mesmo assim, é importante ressaltar que, quando necessário, nos utilizamos do referencial lejeuniano para discutir as obras a partir de

*O Colosso de Marússia*, já que a “virada mística” implicou em uma mudança formal que se utilizou da narrativa autobiográfica nos moldes lejeunianos para se expressar.

## PARTE II

### **TRÓPICO DE CÂNCER, PRIMAVERA NEGRA, TRÓPICO DE CAPRICÓRNIO: O PERÍODO FRANCÊS DE HENRY MILLER**

*The world is a beautiful place/to be born into/if you don't mind happiness/not always being/so very much fun/if you don't mind a touch of hell/now and then/just when everything is fine/because even in heaven/they don't sing/all the time//The world is a beautiful place/to be born into/if you don't mind/some people dying/all the time/or maybe only starving/some of the time/which isn't half bad/if it isn't you//Oh the world is a beautiful place/to be born into/if you don't much mind/a few dead minds/in the higher places/or a bomb or two/now and then/in your upturned faces/or such other improprieties/as our Name Brand society/is prey to/with its men of distinction/and its men of extinction/and its priests/and other patrolmen//and its various segregations/and congressional investigations/and other constipations/that our fool flesh/is heir to//Yes the world is the best place of all/for a lot of such things as/making the fun scene/and making the love scene/and making the sad scene/and singing low songs and having inspirations/and walking around/looking at everything/and smelling flowers/and goosing statues/and even thinking/and kissing people and/making babies and wearing pants/and waving hats and/dancing/and going swimming in Rivers/on picnics/in the middle of the Summer/and just generally/'living it up'/Yes/but then right in the middle of it/comes the smiling//mortician*

(FERLINGHETTI, 2008, p. 88-89)

## CAPÍTULO 2 – PEQUENA INTRODUÇÃO AO PERÍODO FRANCÊS DE HENRY MILLER E À SUA “TRILOGIA FRANCESA”

### 2.1 O período francês de Henry Miller<sup>51</sup>

Miller já havia visitado a França em 1928 junto de sua segunda mulher June Smith e a amiga/amante de June, Jean Kronski (nome dado a ela por June). Desta viagem, no entanto, nada surgiu que não fosse humilhação para Miller. Ele já havia escrito duas obras: a primeira, *Clipped Wings*, uma série de vinhetas sobre os empregados da Western Union Telegraph Company, onde foi responsável pelo setor de contratações durante alguns anos; a segunda, intitulada *Moloc*, financiada sob os auspícios de um dos patrocinadores de June, mas publicada apenas postumamente. A terceira obra escrita por Miller surgiria pouco antes de sua viagem à Paris em 1930 e recebeu primeiramente o título de *Lovely Lesbians*, para depois ser rebatizada como *Crazy Cock*. Essas três obras possuem traços em comum: todos tratam de períodos da vida de Miller ainda nos Estados Unidos; todas foram escritas por um autor ainda buscando sua voz enquanto escritor, sem ainda ter encontrado a forma de expressão que fosse condizente com as ideias que tinha; e todos os livros foram publicados postumamente, exceto *Clipped Wings* que se perdeu com o tempo<sup>52</sup>.

Chegamos a 1930 e Henry Miller, já próximo de completar seus 40 anos de idade, resolve abandonar uma vida de intensos conflitos, pobreza e profundo descontentamento nos Estados Unidos, país que considerava um túmulo para qualquer pessoa com o intuito de ser artista. Com a ajuda de June, a pessoa que mais o incentivou a perseguir seu sonho de se tornar escritor, consegue uma passagem de navio para Paris; com o amigo Emil Schnellock, dez dólares, todo o dinheiro que terá para sua viagem até a França. Já em Paris, repete quase todos os dias o mesmo processo: caminha pela cidade para esquecer-se da fome, senta-se nos cafés apenas para descansar, gastando o mínimo possível, e visita a agência da American Express na esperança de que June tenha lhe enviado algum dinheiro. Até fazer amizade com um grupo de expatriados da *rive gauche* (Alfred Perlès, Brassai e Michael Fraenkel), Miller

---

<sup>51</sup> Este prelúdio foi construído a partir de uma série de referências sobre a vida de Miller. Preferimos narrar este período de sua vida de maneira resumida, apenas indicando as fontes, biografias e estudos, consultados (MOREIRA, 1983; PORTER, 1945; PUTNAM, 1963; CROSS, 1991; PERLES, 1963; FERGUSON, 1991).

<sup>52</sup> Trechos desta obra foram utilizados na escrita de *Trópico de Capricórnio*.

perambula pelas ruas e hotéis baratos, pedindo dinheiro aqui e ali para sobreviver. Esse estado de pobreza nunca será remediado completamente, mas se amenizará com o passar dos anos: sempre em busca de sua próxima refeição, Miller será o eterno andarilho em Paris, mudando de endereço constantemente, contando com a ajuda de amigos para se alimentar, buscando lugares mais baratos para viver, formas de sobreviver e continuar a escrever. Mesmo em meio a tamanhas dificuldades, Miller se sente feliz e realizado em um lugar que o instiga intelectual e corporalmente: a atitude mais relaxada dos franceses em relação ao sexo e a própria perspectiva de que finalmente está longe do moedor de carnes que é a sociedade estadunidense parecem surtir efeito no escritor.

Suas caminhadas obsessivas o colocaram em contato com vários artistas e intelectuais do período: o fotógrafo Brassai, Anaïs Nin, Alfred Perlès, Michael Fraenkel, Man Ray, Lawrence Durrell, Conrad Moricand dentre outros. Além da amizade, estes artistas ofereceram a Miller muitas coisas: casa, dinheiro e, muitas vezes, material para sua obra. Com estas pessoas Miller também pôde compartilhar sua imensa curiosidade com o que estava sendo feito de mais inovador na Paris dos anos 1930: mergulha na obra dos surrealistas e dos dadaístas (dois movimentos que já conhecia e admirava desde os Estados Unidos); impressiona-se com a obra de Louis-Ferdinand Céline e também conhece Blaise Cendrars, escritor a quem admira e que também expressa grande admiração por seu trabalho. Henry Miller respira o ar das vanguardas artísticas de então. O que havia começado nos Estados Unidos, com sua intensa busca por materiais de leitura, completa-se na Paris dos anos 1930.

Seu primeiro livro publicado, *Trópico de Câncer*, sai em 1934 pela Obelisk Press. A edição foi bancada por Anaïs Nin, com quem Miller estava envolvido à época. Após esta obra, e sua morna recepção no início, a escrita de Miller parece jorrar: finalmente havia encontrado sua própria voz e seu modo de expressão – a escrita em primeira pessoa. Em 1935 volta aos Estados Unidos brevemente, mas não aguenta muito tempo no país e retorna para a França. No período de 1930 a 1939, publica aproximadamente 40 obras<sup>53</sup> entre livros e pequenas brochuras. A partir do momento em que as primeiras resenhas e críticas favoráveis de seu trabalho começam a chegar, Miller se sente realizado. Neste momento, não busca mais ser um escritor: ele é, e isso basta. Já tinha solucionado o problema de como viver sem dinheiro e só se dedicaria às suas narrativas.

Após quase dez anos de relativa calma, a guerra obrigaria Miller a deixar Paris. No entanto, em vez de voltar imediatamente aos Estados Unidos, Miller decidiu aceitar o convite

---

<sup>53</sup> Considerando vários tipos de produção como cartas abertas, artigos em jornais, panfletos, dentre outros. Utilizamos como fonte a bibliografia de Henry Miller organizada por Bern Porter (PORTER, 1945).

de Lawrence Durrell para ficar em sua casa em Corfu, Grécia. Estamos no ano de 1939 e Henry Miller permanece por quase um ano na Grécia, onde tem a iluminação que seria responsável por colocar um ponto final em seu período francês. Suas experiências desta viagem resultarão no livro *O Colosso de Marússia*, a primeira obra em que podemos perceber certa mudança no pensamento de Miller e nos aspectos formais de sua obra. As obras abrangidas por este período, narrado aqui de maneira breve e sucinta, são o foco desta tese: obras que expressam e formam o pensamento singular do escritor estadunidense, autoexilado em Paris em busca de sua própria voz, que culminam na virada mística que transformará o homem Henry Miller em um guru com seu retorno aos Estados Unidos.

## 2.2 Existe uma trilogia francesa?

Na quarta capa da edição de brasileira de *Primavera negra* publicada pela Editora IBRASA (MILLER, 1968), lemos o seguinte: “Este é o terceiro e último volume da famosa trilogia de Henry Miller, iniciada com *Trópico de Câncer* e *Trópico de Capricórnio*” (MILLER, 1968, quarta capa). Poderíamos, em um arroubo de precisão historiográfica, afirmar que se trata de um erro: *Primavera negra* é, cronologicamente, o segundo livro dentre os três elencados e esta atitude da editora só poderia ser uma manobra oportunista para aumentar ainda mais as vendas<sup>54</sup>. Vale lembrar, Henry Miller tornou-se um *best-seller* no Brasil, bem como em muitos outros países, logo após a retirada da censura que pesava sobre seus livros: *Trópico de Câncer* foi editado por aqui pela primeira vez em 1963, colocando-nos entre os países que mais tardiamente liberaram suas obras<sup>55</sup>. O sucesso dos livros de Miller no Brasil foi tão grande que a então chamada Gráfica Editora Record organizou um volume em homenagem à obra do autor, *O mundo de Henry Miller* (NASCIMENTO, 1969), volume que conta com ensaios e artigos de vários escritores, incluindo alguns textos do próprio Miller.

---

<sup>54</sup> A Olympia Press também organiza sua *The Obelisk Trilogy* (MILLER, 2005) desta forma, mesmo indicando o ano de sua publicação, 1936, anterior à *Trópico de Capricórnio*.

<sup>55</sup> Henry Miller faz um balanço de suas obras ainda proibidas no prefácio de *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch*, publicado em 1957. Escrito antes da liberação de seus livros nos EUA, que ocorre apenas em 1961, este prefácio nos dá valiosas informações sobre quais obras ainda sofriam censura e em quais países: “Os títulos seguintes, todos eles, com exceção de um, publicados originalmente em inglês, em Paris, e cuja maioria agora foi traduzida para francês, alemão, dinamarquês, sueco e japonês, ainda estão proibidos neste país [EUA]: *Trópico de Câncer*, *Aller Retour New York*, *Black Spring*, *Trópico de Capricórnio*, *The World of Sex*, *A crucificação rosada* (*Sexus* e *Plexus*). *Sexus*, atualmente, está com a publicação proibida – em qualquer idioma! – na França” (MILLER, 2006a, p. 9-10).

Neste contexto, a manobra da editora IBRASA é compreensível: devido à inexistência de uma trilogia nomeada como tal, como ligar *Primavera negra* a outros dois livros que compartilhavam parte de seus nomes, como dois lados de uma mesma moeda? Junte-se a isto o fato que, em 1968, todos os livros da trilogia “A crucificação rosada”<sup>56</sup> (formada por *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*) já haviam sido publicados por Henry Miller e já estavam editados no Brasil por causa do volume de vendas que a obra do autor possuía. *Primavera Negra* compartilhava um contexto comum com os dois *Trópicos* e narrava fatos semelhantes, compartilhando até certa experimentação temporal com as outras duas obras, mas não formava uma unidade com elas da maneira que a “Trilogia da crucificação rosada” formava. Talvez desta falta de equilíbrio entre uma trilogia com subtítulo próprio que é “A crucificação rosada” venha a ideia de vender *Primavera negra* como o tão sonhado “terceiro e último livro” de uma “famosa trilogia” sem nome próprio. Mal sabiam os responsáveis pela quarta capa o quanto tinham acertado com sua esperta estratégia.

Podemos traçar a gênese da interpretação dos livros *Trópico de Câncer*, *Primavera negra* e *Trópico de Capricórnio* enquanto trilogia até Lawrence Durrell e Alfred Perlès. Na troca de cartas entre os dois autores sobre a obra de Miller, intitulada *Art & Outrage* [1959], Durrell cita o que ele chama de “primeira trilogia” (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972). Entendemos que Durrell está ali definindo os três principais livros do período francês de Henry Miller em contraposição à trilogia ainda em processo de escrita: o ano é 1959, um ano antes da publicação de *Nexus*, volume final de “A crucificação rosada”. A proposição de Durrell, mesmo que pontual, articula três livros com estilos diferenciados em uma única entidade: a tal primeira trilogia ou, como preferimos nomeá-la, **trilogia francesa**.

Outras edições conhecidas também reuniram a trilogia francesa de Henry Miller. Em 2004, a Olympia Press (antiga Obelisk Press, responsável pela primeira publicação dos livros de Miller), reuniu os volumes sob o nome de *The Obelisk Trilogy* (MILLER, 2005)<sup>57</sup>. A Grove Press, também em 2004, reuniu as três obras em uma caixa com o subtítulo *The Obelisk Trilogy*. Estas edições sucessivas têm por característica reunir o principal da produção literária de Henry Miller em seu período francês e, mesmo que não tragam nenhuma justificativa crítica para reuni-las sob a mesma rubrica, além do nome da editora que os

---

<sup>56</sup> À época, em várias versões de editoras diferentes, o nome da trilogia foi traduzido como “A crucificação encarnada”, uma discutível opção para traduzir *The Rosy Crucifixion*. A tradução por “A crucificação rosada” só apareceria com a edição da trilogia pela editora Companhia das Letras a partir de 2004, realizada por Sergio Flaksman.

<sup>57</sup> A referência remete à sua segunda edição e conta com a introdução de Anaïs Nin para a primeira edição de *Trópico de Câncer*.

publicou, nos dão indício de algo que merece atenção crítica quando se trata do período francês do autor. Nos próximos capítulos, em que abordaremos as obras que compõem a trilogia francesa, poder-se-á perceber como existem fatores formais e de conteúdo que seriam suficientes para justificar tão reunião. Dedicando-nos apenas à observação da temporalidade *sui generis* que tais obras utilizam, já estaríamos suficientemente embasados para reuni-las; além disso, é preciso lembrar que tais obras compartilham de um mesmo plano de composição que têm seu ponto de partida na vida e nas experiências de Henry Miller, mas que se utilizam deste plano compartilhado de diferentes formas e, caso geral, afastando-se da narrativa autobiográfica ao instituírem narradores limítrofes que embaralham a questão da identidade autor-narrador. Mais do que quaisquer das outras obras publicadas no mesmo período por Henry Miller, são estas três que carregam a marca de seu gênio de maneira mais contundente e perceptível.

Voltando à manobra da editora IBRASA, como considerar *Primavera negra* enquanto ponto culminante da trilogia francesa? Devido à característica formalmente heterogênea de tal obra, existe muito sentido em colocá-la como o terceiro termo desta tríade fabricada do exterior, a despeito de ser cronologicamente a segunda publicada. Antecipando um trecho da obra, é nela que o narrador define-se como “Cancro, o caranguejo, que se move de lado, para trás e para frente à vontade” (MILLER, 1968, p. 34). Realmente, é sedutor nos guiarmos por esta deixa e optarmos pelo embaralhamento da cronologia de sua trilogia. Mesmo que não façamos este reagrupamento cronológico, é interessante perceber como a própria superficialidade de uma manobra de *marketing* pôde nos fornecer subsídios para discutir se realmente estávamos abordando uma trilogia, além de nos trazer indicação valiosa de como nos orientarmos, de como reunir sob uma mesma rubrica esses três livros tão diversos: a temporalidade não-linear das narrativas fornecendo o subsídio de rearranjo temporal da, enfim, **trilogia francesa** de Henry Miller.

### **CAPÍTULO 3 – A PRIMEIRA RECEPÇÃO DE *TRÓPICO DE CÂNCER*: a década de 1930**

Antes de abordarmos as obras principais do período francês de Henry Miller, discutiremos a recepção crítica de sua primeira obra, *Trópico de Câncer*. Esta opção é justificada, pois desta maneira já temos um contato prévio com as principais ideias dos intelectuais e críticos da época sobre a obra de Henry Miller e, assim, já iniciamos o diálogo conjunto de sua obra com a fortuna crítica. Outra questão a ser esclarecida é o porquê de privilegiarmos a primeira recepção crítica da obra e não os trabalhos mais recentes ou sobre o conjunto da obra de Miller. A primeira recepção crítica da obra do autor estadunidense já coloca claramente várias questões que serão revisitadas pela crítica, principalmente a dos anos 1950 e 1960: elas abordam questões formais, de conteúdo e, de maneira um tanto quanto oblíqua, a questão da pornografia e censura. Além deste caráter pioneiro, nos interessa também resgatar a novidade e potência com que a obra de Miller é recebida por seus contemporâneos dos anos 1930: o que a crítica percebeu no livro de um escritor estreante para fazer tanto alarde? Por que a saudação de Henry Miller como um dos grandes escritores de seu tempo já em sua estreia literária? Mesmo que não respondidas diretamente, estas questões norteiam nossas discussões destes textos de crítica. Outro ponto importante é a natureza dos textos arrolados nesta discussão, já que nem todos são textos de crítica literária *per se*: alguns dos textos pesquisados são peças de situação escritas por intelectuais da época e possuem um traço subjetivo sobre o impacto da obra sobre o leitor. Por isso, preferimos dividir este capítulo em três subtítulos, separando a recepção crítica dos textos de situação, mesmo que ambos possam partilhar de impressões parecidas ocasionalmente.

A própria publicação de *Trópico de Câncer* já nos traz informações preciosas sobre como crítica e público da época receberam a obra. Jack Kahane foi um escritor britânico e sócio proprietário da Obelisk Press, uma editora francesa especializada em obras escritas em inglês. O catálogo da editora era formado por títulos eróticos e pornográficos, geralmente censurados em seus países de origem. A publicação de tais obras pela Obelisk Press aproveitou-se de uma brecha na lei francesa, que permitia a publicação de livros proibidos e pornográficos desde que não fossem traduzidos ao francês. Isto permitiu a Kahane e seu sócio tocar sua editora com certo sucesso. O catálogo formado principalmente por livros pornográficos começou a contar com algumas pérolas da literatura anglo-americana da época após Kahane perceber que muitas obras de escritores conhecidos não estavam conseguindo

ser publicadas por causa das leis de censura, principalmente no Reino Unido e Estados Unidos. Foram publicadas pela Obelisk Press: *The Black Book* de Lawrence Durrell; *The Rock Pool*, primeiro e único romance do crítico literário inglês Cyril Connolly; obras de Anaïs Nin, dentre outros. Mas esta carreira de Kahane como editor de obras consideradas “de vanguarda” na literatura em língua inglesa começa verdadeiramente com a publicação de *Trópico de Câncer*<sup>58</sup>. Em seu livro de memórias, Jack Kahane conta sua reação ao ler o manuscrito de Henry Miller:

Eu havia lido o mais terrível, mais sórdido, mais magnífico manuscrito que já havia caído em minhas mãos; nada do que eu tinha recebido antes era comparável a ele no esplendor de sua escrita, a profundidade insondável de seu desespero, o sabor de seus retratos, a impetuosidade de seu humor. [...] Eu tinha em minhas mãos o trabalho de um gênio e ele tinha sido oferecido a mim para publicação<sup>59</sup>. Seu nome era *Trópico de câncer* e Henry Miller era o homem que o havia escrito<sup>60</sup>. (KAHANE, 2009, p. 93)

Para além da reação inicial, devemos levar em conta o que diz Kahane sobre o lançamento do livro e o tempo necessário para que o mesmo tenha se tornado relevante para público e crítica: “A recepção do livro pelas lojas foi de fria hostilidade; os vendedores não queriam ter nada a ver com aquilo, as livrarias o recebiam com a maior cautela como se fosse um pedaço de gelignita”<sup>61</sup> (KAHANE, 2009, p. 93). Henry Miller foi peça central para virar o jogo após o lançamento frio e mal recebido: foi ele quem finalmente conseguiu atrair certa publicidade ao escrever cartas a toda e qualquer pessoa, mesmo desconhecida, que pudesse dizer algo sobre seu livro (KAHANE, 2009, p. 94). Ainda nesse momento pós-lançamento, a

---

<sup>58</sup> A passagem em que Kahane conta a reticência de seu sócio em publicar *Trópico de Câncer* é muito interessante: “*But my colleague refused to be convinced. A clever description of underclothes was more the thing we wanted, with plenty of spicy references to their contents. You could sell a book like that, but this – this Tropic of Cancer, people would take it for a medical treatise. They were no interested in such stuff. What the public wanted was sex, dressed up or in the gradual process of being undressed.[...] I tried to prove to him that in the long run it was the good book that paid, and that in any case in Tropic of Cancer there was enough sex to start a new continent. But he was a sharp man and he saw through my arguments*”. (KAHANE, 2009, p. 93)

<sup>59</sup> Sylvia Beach, a famosa editora do *Ulysses* de Joyce e dona da livraria Shakespeare and Company, corrobora a história: “Sugeri que mostrassem o manuscrito a Jack Kahane, que aceitou com prazer aquele trabalho de um escritor novo, que combinava valor literário e sexual. Kahane apreciava uma certa sensualidade direta” (BEACH, 2004, p. 245).

<sup>60</sup> Trecho original: “*I had read the most terrible, the most sordid, the most magnificent manuscript that had ever fallen into my hands; nothing I had yet received was comparable to it for the splendour of its writing, the fathomless depth of its despair, the savour of its portraiture, the boisterousness of its humour. [...] I had in my hands a work of genius and it had been offered to me for publication. The name of it was Tropic of Cancer and Henry Miller the man who wrote it*”.

<sup>61</sup> Trecho original: “*The reception of it by the trade was one of cold hostility; the wholesalers would have nothing to do with it, the bookshops handled it with the utmost caution as if it had been a lump of gelignite*”.

primeira recepção da obra começa a tomar vulto com críticas de autores consagrados daquele período, como relembra Kahane:

A opinião geral era confusa. Alguns achavam que era uma grande obra, outros achavam que era vil; alguns que era mortalmente tediosa, outros que era bastante excitante. Algumas cópias chegaram até os críticos; T. S. Eliot, Ezra Pound, foram muito receptivos. Levou quase três anos em vez de dois para vender as primeiras mil cópias, números que contavam as obras dadas a pessoas que não podiam, ou não iriam, pagar o preço. Os exemplares estavam vendendo devagar, um a um, mas os vendedores os seguravam e a distribuição era terrivelmente difícil<sup>62</sup>. (KAHANE, 2009, p. 93-94)

Mesmo com essa dificuldade de distribuição o livro conseguiu se tornar um dos mais vendidos do catálogo da Obelisk Press após algum tempo e Henry Miller alcançou certo reconhecimento entre a *intelligentsia* dos expatriados americanos e da crítica francesa. O trabalho de Miller em escrever cartas a todos os críticos que porventura recebessem um exemplar talvez seja a maior contribuição para o sucesso da obra neste primeiro momento. Além, é claro, da qualidade de *Trópico de Câncer*: sua característica inovadora pegou de surpresa muitos críticos do período.

Os principais artigos e textos desta primeira recepção foram coligidos pelo crítico literário americano George Wickes na obra *Henry Miller and the Critics* (WICKES, 1963). Nesta coletânea podemos encontrar várias das primeiras críticas sobre *Trópico de câncer* nos textos de Samuel Putnam, Walter Lowenfels, Blaise Cendrars, Edmund Wilson e George Orwell. Além dos artigos da coletânea de Wickes, discutiremos o prefácio de *Trópico de Câncer* escrito por Anaïs Nin. Personagem importante na vida de Henry Miller, Anaïs Nin contribui muito com sua visão arguta sobre o primeiro livro de Miller e a sua novidade frente ao contexto literário dos anos 1930, sendo de extrema importância para compreender o que esta primeira recepção da obra de Miller tem a dizer sobre suas narrativas.

Primeiramente discutiremos os textos de Samuel Putnam e Walter Lowenfels, excertos de livros de memórias que abordam mais diretamente o impacto da obra de Miller entre os intelectuais expatriados e suas conclusões sobre o livro do autor estadunidense. Posteriormente, abordaremos os textos de Blaise Cendrars e Edmund Wilson, que já se qualificam enquanto peças de crítica literária. O texto de Cendrars é importante, pois foi a

---

<sup>62</sup> Trecho original: “*The general opinion was confused. Some thought it great, some thought it vile; some thought it mortally dull, others wildly exciting. A few copies got through to the critics; T. S. Eliot, Ezra Pound, were splendidly appreciative. It took nearer three years than two to sell the first thousand, scores of which had in fact been given away to likely people who couldn't afford to, or wouldn't, pay the price. Copies were selling slowly one by one, but the wholesalers held off, and distribution was terribly difficult*”.

primeira crítica de *Trópico de Câncer* a ser publicada; já o texto de Wilson é a primeira crítica da obra publicada nos Estados Unidos, onde o livro ainda era censurado. Ambos oferecem interessantes perspectivas críticas sobre a obra de Miller e nos dão importantes informações contextuais sobre sua aceitação nos anos 1930.

O prefácio de Anaïs Nin será discutido por último. Esta escolha se justifica pelo papel desempenhado por Anaïs Nin na publicação de *Trópico de Câncer* e na vida de Henry Miller: admiradora e incentivadora do autor, Nin é uma das primeiras pessoas a ler o manuscrito de Miller e, também, a primeira a produzir uma crítica de conjunto deste seu primeiro livro com uma visão aguçada para as principais características da obra. Sendo assim, o prefácio de Nin é um texto híbrido, já que discute o impacto da obra ao mesmo tempo em que começa a oferecer *insights* críticos.

### 3.1 Samuel Putnam e Walter Lowenfels: o impacto de *Trópico de Câncer*

Samuel Putnam foi um “erudito, tradutor e editor, primeiro a publicar Henry Miller na *The New Review* em 1932”<sup>63</sup> (WICKES, 1963, p. 1). Também expatriado americano vivendo em Paris na década de 1930, Putnam fazia parte do círculo de amigos de Henry Miller na *rive gauche*. Seu texto, “Henry Miller in Montparnasse” (PUTNAM, 1963, p. 11-15), é uma reconstrução de suas lembranças sobre Henry Miller antes da publicação de *Trópico de Câncer*. Putnam relembra sua relação com o autor estadunidense e apresenta suas perspectivas sobre a escrita do autor à época, bem como quais seriam suas principais influências:

Eu dei a ele sua primeira publicação, com a história “Mademoiselle Claude”, na terceira edição da *New Review*. Publiquei sua contribuição porque gostei dela como uma peça de prosa mas, especialmente, porque sentia que era uma boa expressão da vida de Montparnasse naquela época e de um tipo prevalecente de expatriado – o tipo Henry Miller. Se Miller era atípico de alguma forma era, talvez, no tanto de interesse, ou de interesse inteligente, que ele exibia em, pelo menos, certa fase da vida francesa e em certos aspectos da escrita francesa contemporânea. Ele se aproximava mais dos nativos do país do que os americanos geralmente faziam, apesar de seus interesses parecerem estar confinados mais abrangentemente às prostitutas e aos representantes do *demimonde*. Ele havia ouvido falar dos surrealistas e

---

<sup>63</sup> Trecho original: “*scholar, translator, and editor, first published Henry Miller in The New Review in 1932*”. O texto em questão é “Mademoiselle Claude”, depois incluído em seu livro *A sabedoria do coração* (MILLER, 1986a, p. 112-119).

depois leria, seguindo minha sugestão, *Viagem ao fim da noite* de Louis Ferdinand-Céline, o autor e o livro que, poderia dizer, fizeram dele o que é hoje. (Quão bem ele entendeu Céline eu nunca fui capaz de decidir.)<sup>64</sup>. (PUTNAM, 1963, p. 12)

Samuel Putnam vê em Henry Miller mais um tipo “sociológico” de expatriado do que um escritor, chegando mesmo a afirmar que se surpreendeu quando descobriu que Miller estava interessado em escrever, já que ninguém sabia que ele tinha este interesse, “muito menos que ele escrevia”<sup>65</sup> (PUTNAM, 1963, p. 12). A publicação do texto “Mademoiselle Claude” é apenas fruto da circunstância: o tipo de “boa prosa” capaz de caracterizar um tipo de expatriado estadunidense na Paris do período. O texto é também uma forma de trazer uma outra perspectiva da vida na *rive gauche*, a famosa margem esquerda do rio Sena que, a partir de 1930, começa a fervilhar com um grupo restrito de “homens e mulheres, nem todos franceses, mas a maioria escritores (...), [que] surgia no cenário internacional. A elite intelectual do mundo inteiro se interessava pelo que faziam, como se comportavam” (LOTTMAN, 2009, p. 11). Miller, na visão de Putnam, oferecia a outra face desta aparente “utopia intelectual”: andava pelos prostíbulos, entre aqueles que possuíam pouco dinheiro e explorava a capital francesa à noite. Putnam deixa claro que nem ele, nem nenhum dos amigos de Miller à época, tinham ideia do reconhecimento que o autor americano encontraria alguns anos depois, o que explica sua postura reticente sobre publicá-lo ou não.

Uma questão interessante levantada por Samuel Putnam é a influência de Céline, principalmente com seu primeiro livro *Viagem ao fim da noite* (CÉLINE, 2004). Miller sempre foi um grande admirador do escritor francês e nunca escondeu a importância de Céline em sua obra, tanto que o autor teria “reescrito *Trópico de Câncer* depois de lê-lo [*Viagem ao fim da noite*] nas provas tipográficas” (D’AGUIAR, 2004, p. 5). Esse episódio é explorado por Putnam, que se arrisca a oferecer uma tese a respeito de quais foram as maiores influências na obra de Miller – Alfred Perlès e Louis-Ferdinand Céline:

---

<sup>64</sup> Trecho original: “I gave him his first publication, with his “Mademoiselle Claude” story, in the third issue of the *New Review*. I published this contribution because I liked it as a piece of prose, but especially, because I felt that it was a good expression of Montparnasse life in that era and of a prevalent type of expatriate—the Henry Miller type. If Miller was atypical in any way, it was, perhaps, in the greater amount of interest, or more intelligent interest, that he exhibited in at least a certain phase of French life and in certain aspects of contemporary French writing. He associated more with the natives of the country than many Americans did, even though his interest appeared to be confined largely to prostitutes and other representatives of the demimonde. And he had heard of the Surrealists and was later to read, at my suggestion, Louis-Ferdinand Céline’s *Journey to the End of the Night*, the author and the book that may be said to have made him what he is today. (How well he understood Céline I have never been able to decide.)”.

<sup>65</sup> Trecho original: “much less that he himself wrote”.

Havia, da maneira que vejo, duas coisas que tenderam a cristalizar o processo para ele: uma era a companhia e influência de Alfred Perlès; a outra era Céline. Primeiro Perlès e depois Céline mostraram a ele como poderia erigir um ponto de vista literário a partir da vida que amava e vivia, e desta forma deram a ele seu assunto.<sup>66</sup> (PUTNAM, 1963, p. 12-13)

Mesmo oferecendo este *insight* sobre a obra do escritor americano, Putnam não insiste com sua tese e a visão inicial que tem sobre Henry Miller e *Trópico de Câncer* permanece inalterada: “não importa o que seja dito de Miller, ele sumarizou de maneira diferente de qualquer outra pessoa a segunda fase da Paris dos expatriados: e eu acredito que possam dizer que *Trópico de Câncer* é para aquela fase o que *O sol também se levanta* foi para a precedente”<sup>67</sup> (PUTNAM, 1963, p. 15). A preocupação principal de Samuel Putnam concentra-se no seguinte questionamento: como uma obra pode capturar um momento histórico específico, com os tipos específicos que surgem em uma dada época e em determinado local? Para Putnam, *Trópico de Câncer* é comparável a *O sol também se levanta* por ser retrato de uma época, de um tipo muito específico de expatriado que povoou a Paris dos anos 1930 após a saída de cena da geração anterior, tendo em Miller o seu bardo. Explorando este filão, as lembranças de Putnam fornecem uma importante contribuição sobre a percepção que alguns intelectuais da época tinham da literatura americana: o que Putnam vê é apenas o expatriado, ligeiramente diferenciado da “geração perdida” por habitar o *demimonde* francês e não as festas regadas a *champagne*: *Trópico de Câncer* é, sob esta perspectiva, o documento literário sobre os estadunidenses expatriados pós-crise de 1929.

A recepção de Putnam é diametralmente oposta à do poeta Walter Lowenfels, outro expatriado estadunidense em Paris. Lowenfels não contém seu entusiasmo com a novidade literária que têm em mãos. Seu “Note on Tropic of Cancer – Paris, 1931” é paradigmático ao praticamente sumarizar a reação de muitos leitores e críticos da época:

A tese de Miller é um nocaute. Seu livro deveria ser chamado “Eu sou o único homem no mundo que está vivo”. Eu li as primeiras cinquenta páginas e nada me impressionou tanto em anos. Sua armadura é impecável. Ele come. Ele defeca. Ele fornicava. Tem sonhos molhados. Ele copula naturalmente a céu aberto. É tudo simultâneo. Ele está vivo. Ele quase desmaiou uma vez sem café da manhã. Com a refeição arranjada, ele está

---

<sup>66</sup> Trecho original: “*There were, as I see it, two things that tended to crystallize the process for him: one was the company and influence of Alfred Perlès; the other was Céline. First Perlès and then Céline showed him how he might erect a literary point of view out of the life that he loved and lived, and thereby provided him with a stock in trade*”.

<sup>67</sup> Trecho original: “*whatever may be said of Miller, he has summed up for us as no one else has the expatriates' Paris of the second phase: and I think it may be said that the Tropic of Cancer is to that phase what The Sun Also Rises is to the preceding one*”.

100% ali. Tenho certeza que seu livro não começou até ele arranjar seus cafés da manhã. Então ele foi capaz de se libertar em todos os *fronts*. É o livro mais destrutivo que eu já li. Poderia, se quisesse, acabar com muitos livros. Não vai, mas mesmo assim... é uma verdadeira explosão. Quaisquer pequenas falhas são arestas que podem ser relevadas. Ele deveria fazer com que qualquer escritor ou leitor revisasse a si mesmo. Uma destruição como esta ajuda a refinar o mundo... A vida voltando ao mais básico. Sem sabor, sem forma, pura experiência não-humana. Amébrica.<sup>68</sup> (LOWENFELS, 1963, p. 16)

As intuições de Lowenfels sobre a obra são instigantes em vários sentidos: a percepção do papel do tempo, o narrador que se desvincilha de padrões morais e a destruição libertadora que o livro traz consigo. Insistindo na questão temporal, o tempo presente da narração é metaforicamente elaborado por Lowenfels: “No momento que algo tem que ser revivido já não existe mais. Coisas cruas, direto da chapa, um lingote ainda bruto, sem valor a não ser que esteja quente; aí pode deixar uma impressão”<sup>69</sup> (LOWENFELS, 1963, p. 19). O presente quase absoluto da narração que se faz em conjunto com os acontecimentos e que só possuem importância enquanto contemporâneas: é desta maneira que Lowenfels define o livro de Miller, “esta coisa de superfície que é tão maravilhosa”<sup>70</sup> (LOWENFELS, 1963, p. 18), este fluxo que arrasta tudo mas permanece na superfície das coisas, brilhando na superfície e passando sem nunca encontrar obstáculo que o faça parar.

Por isso Walter Lowenfels insiste no caráter violento do livro: ele apenas percebe o que está no presente, destrói qualquer perspectiva de passado enquanto herança e de futuro enquanto espera: o momento presente se intensifica de tal maneira que não existe um *depois* – apenas um incessante fluxo que não possui consciência de sua própria passagem. Resta, então, a ideia de que talvez o livro de Miller pudesse ser o início de uma nova forma de vida, uma vida anárquica, básica, quase bestial em sua violência.

---

<sup>68</sup> Trecho original: “*Miller's thesis is a knock-out. His book ought to be called, "I am the only man in the world that's alive". I've read the first fifty pages and nothing has impressed me so much in years. His armor is impeccable. He eats. He defecates. He fornicates. He has wet dreams. Naturally he copulates in the out-house. It's all simultaneous. He is alive. He was close to passing out there once about breakfasts. With those arranged, he is 100% there. I'm sure his book didn't get under way until his breakfasts were arranged. Then he was able to let loose on all fronts. It's the most destructive book I have ever read. It ought, for one thing, to stop a lot of books. It won't, but still . . . this is a real explosion. Any little flaws are splinters that go by the boards. It ought to make any writer or reader overhaul himself. A destruction like this helps to refine the world . . . Life going back to the raw. Tasteless, formless, pure humanless experience. Amoebic*”.

<sup>69</sup> Trecho original: “*The moment something has to be relived it's gone. Raw stuff, hot from the griddle, a raw ingot, worthless unless it's real hot; then it can make an impression*”.

<sup>70</sup> Trecho original: “*this very surface thing which is so marvelous*”.

### 3.2 As primeiras críticas profissionais: Blaise Cendrars e Edmund Wilson

Diferente das impressões dos intelectuais e expatriados, a primeira recepção crítica da obra de Henry Miller demorou mais a chegar. Como Jack Kahane contou em suas memórias, a recepção foi confusa: alguns viram *Trópico de câncer* como um grande clássico e outros o acharam simplesmente ultrajante. Os textos de Samuel Putnam e Walter Lowenfels já apontam bastante bem esta diferença. No entanto, o tom destes artigos discutidos anteriormente é diferente da recepção que a crítica profissional teve da obra de Henry Miller: a crítica literária da época tinha que lidar com a censura como barreira que impedia o alcance da obra ao público, problema que Putnam e Lowenfels não tiveram que lidar. Dois importantes escritores e críticos são responsáveis por superar esta barreira: Blaise Cendrars e Edmund Wilson.

Em sua biografia de Henry Miller, Marcos Moreira narra um fato curioso sobre a relação do autor com Blaise Cendrars: no dia do lançamento de *Trópico de câncer*, Cendrars foi pessoalmente cumprimentar o escritor estadunidense após a leitura de seu livro (MOREIRA, 1983, p. 61). A gentileza e admiração de Cendrars se estendeu, também, à publicação de uma crítica do primeiro livro de Henry Miller, que aparece já em 1935. A crítica de Cendrars, que tem por marca o estilo característico do escritor, exalta mais o choque da leitura da obra de Miller do que questões mais técnicas sobre forma e conteúdo. Estabelecendo uma relação entre vida e obra, Cendrars vê *Trópico de câncer* como a autobiografia do estrangeiro que descobre a Paris oculta sob as luzes. Encontramos, novamente, a caracterização dada ao livro por Samuel Putnam:

Um livro nobre, um livro assustador, o tipo de livro que mais gosto. A história de um estrangeiro que chega a Paris, perde-se aqui, perde seu caminho; um americano que mergulha nas profundezas, que se junta às prostitutas e bêbados em todos os tipos de lugares; um estranho que procura e foge dos notívagos de Montparnasse e Montmartre, que escuta suas histórias, conta algumas próprias e depois corre, cambaleando; um homem que está quase sempre bêbado, com certeza, mas no mais das vezes tonto de fome – este vagabundo vagou por seis anos, andando em círculos por seis anos, como o pobre São Labre na Roma do século dezoito<sup>71</sup>. (CENDRARS, 1963, p. 23)

---

<sup>71</sup> Trecho original: “A noble book, a frightful book, just the kind of book I like best. The story of a foreigner who lands in Paris, gets lost there, loses his way; an American who dives into the lower depths, who latches on to harlots and drunks in all kinds of neighborhoods; a stranger who seeks and flees the nightwalkers of Montparnasse and Montmartre, who listens to their stories and tells them a few of his own, and then runs off,

Mas esta perspectiva compartilhada com Putnam é matizada pela introdução da analogia entre o vagar bêbado de Miller e as andanças de um santo: as andanças de Miller por Paris são o *leitmotiv* da obra. A partir desta afirmação, Cendrars introduz a sua tese de que o livro não é somente a narrativa de um expatriado estadunidense contando suas experiências; é também o processo pelo qual um sujeito se relaciona com a cidade, como vive e consegue, enfim, sentir-se como parte dela. Neste processo temos uma nova forma de experienciar a cidade, uma forma que Miller narra em *Trópico de Câncer* a partir do ponto de vista daquele que sente fome, que é despossuído. Sua embriaguez é mais que característica de um “tipo” de expatriado – é uma forma de dar conta da magnitude da cidade:

Um realista pé-no-chão nosso amigo americano, mesmo quando sofre de vertigem sabe que ela vem da fome. Então, descobrindo Paris, ele engole algo da cidade – come raivosamente, vomita e lança fora a cidade, a ama e amaldiçoa até o dia em que sinta vagamente que ele também faz parte da extraordinária população que vive nas ruas daquela grande cidade, a Paris que permeou seu ser e que, doravante, ele jamais conseguirá viver em outro lugar<sup>72</sup>. (CENDRARS, 1963, p. 24)

Mesmo sendo um texto curto, a crítica de Blaise Cendrars consegue introduzir novas perspectivas sobre a obra, valendo-se de analogias mais do que de uma escrita mais técnica. A perspectiva do autor sobre a relação do narrador de *Trópico de Câncer* com a cidade e a importância das caminhadas como forma de experimentar Paris são interessantes por já apontarem uma tese calcada no movimento como característica importante do livro de Miller. Uma última questão é o retorno da perspectiva de que *Trópico de câncer* é, no fim das contas, a narrativa autobiográfica das experiências de um estrangeiro em Paris. Excetuando Anaïs Nin, como veremos mais adiante, esta é a conclusão de boa parte desta primeira leva de autores que avaliam a obra de Henry Miller. O caso da crítica de Edmund Wilson não é diferente.

A crítica e o papel de Edmund Wilson são equivalentes aos de Cendrars: crítico literário e escritor reconhecido, o autor é o primeiro a publicar uma crítica da obra de Henry

---

*staggering; a man who is often drunk, to be sure, but even more often dizzy with hunger—for this vagabond wanders for six years, going around in circles for six years, like that poor Saint Labre in eighteenth-century Rome”.*

<sup>72</sup> Trecho original: “a good down-to-earth realist, our American friend, even when he suffers from vertigo, knows that it comes from hunger. So, in discovering Paris, he swallows some of it—ravidly eats, vomits and spews forth the city, loves her and curses her until the day he senses dimly that he too belongs to the extraordinary populace that lives in the streets of that great city, that Paris has permeated his being, and that henceforth he will never be able to live anywhere else”.

Miller nos Estados Unidos em 1938. Apontando o descaso da crítica literária estadunidense em relação à obra de Miller, Wilson inicia sua resenha com um acerto de contas com a crítica:

*Trópico de Câncer*, por Henry Miller, foi publicado em Paris há quatro anos, mas ninguém, que eu saiba, já o resenhou nos Estados Unidos, e me parece que ele mereça ser mencionado. [...] Durante os anos vinte este livro teria sido discutido na *Little Review*, na *Dial* e *Broom*. Hoje os críticos convencionais estão evidentemente muito chocados para serem capazes de lidar com o livro – apesar de que sua negligência para com a obra não possa ser inteiramente determinada como reação reflexa de seus melindres. Um livro encadernado em brochura e publicado em Paris não tem chance contra um livro encadernado em capa dura e publicado por uma editora de Nova York, que comprará espaço para anunciar seu lançamento<sup>73</sup>. (WILSON, 1963, p. 25)

Mesmo sem citar diretamente a questão da censura, o choque e os “melindres da crítica americana” aludidos por Wilson já são suficientes para sabermos que o autor está consciente do problema. O autor percebe em certa atitude aristocrática da crítica a razão maior das resenhas não terem surgido há mais tempo: que crítico olharia para uma brochura publicada em Paris e que não teve exposição em propagandas? Esse posicionamento do crítico é, no mínimo, curioso: seria a censura também correlata a este aristocratismo, ou seja, teria o livro de Miller sido censurado duas vezes: primeiro pela forma física do livro e a segunda por seu conteúdo? No entanto, este é o único ponto em que a resenha de Wilson difere das outras que apresentamos, pois é a única a ao menos aludir à questão da censura. No que resta do ensaio, estamos novamente às voltas com a autobiografia do expatriado estadunidense:

Expatriado o Sr. Miller com certeza é: ele é o porta-voz, *par excellence*, da Margem Esquerda; ele produziu o livro mais notável que, tão longe quanto vão minhas leituras, surgiu deste lugar em anos. *Trópico de Câncer* é uma ótima peça de escrita; e é também algo de importância histórica. É o epitáfio de toda uma geração de escritores americanos e artistas que migraram para Paris após a guerra. O tema de *Trópico de Câncer* é a vida de um grupo de americanos que vieram para Paris com a intenção de se ocuparem com literatura, mas que se deixaram levar por uma existência quase exclusivamente preocupada com bebidas e fornicação, variada ocasionalmente pela leitura de um livro ou a visita a uma exposição de quadros – uma existência para a qual reúnem recursos por meio de

---

<sup>73</sup> Trecho original: “*The Tropic of Cancer, by Henry Miller, was published in Paris four years ago, but nobody, so far as I know, has ever reviewed it in the United States, and it seems to me to deserve some notice. [...] During the twenties, this book would have been discussed in the Little Review, the Dial and Broom. Today the conventional critics are evidently too much shocked by it to be able to bring themselves to deal with it—though their neglect of it cannot wholly have been determined by the reflex reactions of squeamishness. A book bound in paper and published in Paris has no chance against a book bound in cloth and brought out by a New York publisher, who will buy space to announce its appearance*”.

expedientes como cafetinagem para viajantes, fingindo-se de gigolôs para velhas senhoras ricas e se apoiando uns nos outros. O tom do livro é, com certeza, baixo; *Trópico de Câncer* tanto do ponto de vista de seus acontecimentos quanto da linguagem em que são transmitidos é, de fato, o livro mais baixo de algum real mérito literário que me lembro de ter lido<sup>74</sup>. (WILSON, 1963, p. 25-26)

O tato de Wilson ao abordar a questão da pornografia é interessante pois, de maneira polida, consegue dizer o que os críticos se recusavam a citar. Se o tom do livro é “baixo”, isto não implica que o livro seja ruim, ou mesmo que não tenha méritos literários<sup>75</sup>. Grande crítico, Wilson sabe que a literatura não se resume ao prestígio de uma grande editora e a uma edição de capa dura: realmente ler as obras é o papel da crítica, por mais óbvio que seja fazer esta afirmação. Voltando à avaliação da obra por Wilson, *Trópico de Câncer* é colocado em relação direta com as obras da geração anterior, bem como o próprio Miller: se Hemingway foi o porta-voz dos expatriados da chamada Geração Perdida em Paris, Miller é o responsável por escrever o epitáfio desta geração – o que aproxima o crítico de Samuel Putnam. E é por esta perspectiva que Wilson relegará a segundo plano os episódios mais interessantes desta primeira obra de Miller como simples fantasias “de Pernod”:

O Sr. Miller evidentemente dá importância às fantasias de seu herói às margens do rio Sena. Mas ele o apresenta como realmente vive, e não apenas em suas fantasias ou poses. Ele nos oferece o genuíno vagabundo americano vivendo a vida em Paris; e o desperdiça para sempre em sonhos e Pernod.<sup>76</sup> (WILSON, 1963, p. 28)

---

<sup>74</sup> Trecho original: “*Expatriate Mr. Miller certainly is: he is the spokesman, par excellence, for the Left Bank; but he has produced the most remarkable book which, as far as my reading goes, has come from it in many years. The Tropic of Cancer is a good piece of writing; and it has also a sort of historical importance. It is the epitaph for the whole generation of American writers and artists that migrated to Paris after the war. The theme of The Tropic of Cancer is the lives of a group of Americans who have all more or less come to Paris with the intention of occupying themselves with literature but who have actually subsided easily into an existence almost exclusively preoccupied with drinking and fornication, varied occasionally by the reading of a book or a visit to a picture exhibition—an existence for which they muster the resources by such expedients as pimping for travellers, playing gigolo to rich old ladies and sponging on one another. The tone of the book is undoubtedly low; The Tropic of Cancer, in fact, from the point of view both of its happenings and of the language in which they are conveyed, is the lowest book of any real literary merit that I ever remember to have read*”.

<sup>75</sup> O que nos traz a mente a resenha de *Trópico de Câncer* feita por Otto Maria Carpeaux, que escreveu: “Não é possível traduzir certos trechos, cuja citação é, no entanto, indispensável. Bem consciente do perigo mortal que estas citações poderiam expor os leitores desta revista, vou nesses casos citar o original em inglês, língua que é – espero vivamente – idioma exótico, desconhecido dos protetores dos bons costumes da população brasileira” [1977] (CARPEAUX, 2004, p. 348).

<sup>76</sup> Trecho original: “*Mr. Miller evidently attaches some importance to the vaporings of his hero on the banks of the Seine. But he presents him as he really lives, and not merely in his vaporings or his poses. He gives us the genuine American bum come to lead the beautiful life in Paris; and he lays him away forever in his dope of Pernod and dreams*”.

Henry Miller responderá à crítica publicada por Wilson, principalmente por discordar quanto à existência de um “herói” em seu livro e, com isso, ajudará a perpetuar a confusão geral sobre esta questão do expatriado com sua insistência em dizer que o livro é sua autobiografia e que não existe narrador, apenas ele mesmo – *Trópico de Câncer* são suas experiências passadas ao papel de maneira direta e franca. Miller se incomoda tanto com a noção de separarem um herói-narrador e ele enquanto autor que envia uma carta à revista que publicou o artigo de Wilson (carta reproduzida integralmente pelo crítico em seu artigo):

O tema do livro, além do mais, não é nada daquilo que o Sr. Wilson descreve: o tema sou eu mesmo e o narrador, ou herói, como seu crítico o coloca, também sou eu. Não está claro se, no último parágrafo de sua resenha, o Sr. Wilson quis dizer que Fillmore é o genuíno vagabundo americano ou se sou eu. Se ele quis dizer o narrador, então sou eu, porque eu meticulosamente indiquei durante o livro que o herói sou eu. Não uso “heróis”, a propósito, e não escrevo romances. Eu sou o herói e o livro sou eu mesmo<sup>77</sup>. (MILLER *apud* WILSON, 1963, p. 29)

Durante toda sua carreira Miller insistiu que não escreveu mais do que autobiografias. Como esperamos mostrar com nossa análise de *Trópico de Câncer*, esta afirmação tem que ser, no mínimo, nuançada. As experimentações temporais e narrativas afastam sua primeira obra de uma categorização definitiva sob o gênero autobiográfico. Além disso, parece não haver tanta discórdia quanto a este ponto, pelo menos por parte desta primeira recepção de sua obra. Vendo a obra como relato de um expatriado, a maioria dos autores rubricam a perspectiva de Miller enquanto escritor de uma autobiografia: a diferença está no uso que Wilson faz de uma categoria que Miller rejeita – o narrador enquanto herói. Usando esta categoria da crítica de seu tempo, Wilson parece instituir uma personagem alheia ao escritor que é o próprio livro que escreveu, o que leva Miller a erigir uma defesa e, ao mesmo tempo, introduzir uma questão que a crítica debate até os dias de hoje: a autobiografia.

---

<sup>77</sup> Trecho original: “*The theme of the book, moreover, is not at all what Mr. Wilson describes: the theme is myself, and the narrator, or the hero, as your critic puts it, is also myself. I am not clear whether, in the last paragraph of his review, Mr. Wilson meant to imply that Fillmore is the genuine American bum, or myself. If he means the narrator, then it is me, because I have painstakingly indicated throughout the book that the hero is myself. I don't use "heroes," incidentally, nor do I write novels. I am the hero, and the book is myself.*”

### 3.3 “Um livro que talvez restaure nosso apetite pelas realidades fundamentais”: Anaïs Nin e o prefácio de *Trópico de Câncer*

A relação de Anaïs Nin com Henry Miller, abordada nos diários da escritora, se tornou filme<sup>78</sup> e sempre reaparece quando o assunto é o período francês do autor estadunidense. A influência de Nin vai além da relação amorosa que os tornou íntimos: ela foi responsável por bancar a primeira edição de *Trópico de Câncer*, além de ser grande incentivadora da carreira literária de Miller. Escritora talentosa, Anaïs Nin foi parte importantíssima no processo de escrita da primeira obra do autor. Talvez por isso seu prefácio à obra seja tão impressionante e direto quanto às principais características e novidades que o livro de Miller trazia à literatura da época, e não apenas à literatura americana.

Em seu prefácio (NIN, 2005, p. 3-4), Anaïs Nin vê a obra de Miller como responsável por dar vida a um mundo que está morrendo: finalmente “um livro, se tal coisa fosse possível, que talvez restaure nosso apetite pelas realidades fundamentais”<sup>79</sup> (NIN, 2005, p. 3). Entrelaçada com a visão de que tudo está desmoronando, certa tensão aparece de maneira subliminar em todo seu prefácio, com *Trópico de Câncer* sendo o responsável por trazer vida nova a um mundo decadente. O livro de Miller é mais que um livro, é como uma corrente de sangue vital:

Em um mundo paralisado com introspecção e constipado por delicadas refeições mentais esta exposição brutal do corpo substancial é como uma corrente vitalizante de sangue. A violência e obscenidade estão inalteradas, como manifestação do mistério e dor que acompanham o ato de criação.<sup>80</sup> (NIN, 2005, p. 3)

Claro, estas afirmativas se justificam por vários fatores, desde a visão de certa “decadência do ocidente” (provavelmente fruto da leitura de Oswald Spengler, muito difundida à época e no círculo de amigos de Miller); até a própria euforia causada pela novidade da obra de Miller e seu impacto sobre Anaïs Nin enquanto leitora e amiga do escritor. Mas estas razões podem vir a ocupar o lugar de uma percepção mais acurada do texto

<sup>78</sup> *Henry & June* (1990). Dirigido por Philip Kaufman. Escrito por Philip Kaufman e Rose Kaufman baseado nos diários de Anaïs Nin.

<sup>79</sup> Trecho original: “A book which, if such a thing were possible, might restore our appetite for the fundamental realities”.

<sup>80</sup> Trecho original: “In a world grown paralyzed with introspection and constipated by delicate mental meals this brutal exposure of the substantial body come as a vitalizing current of blood. The violence and obscenity are left unadulterated, as manifestation of the mystery and pain which ever accompanies the act of creation”.

de Nin: ela discute o próprio ato de criação dos artistas no entreguerras e seu sentido. Para ela, *Trópico de Câncer* é a exposição do mistério e dor pelo qual passam os escritores e artistas da época: a obscenidade e a violência do livro são intrínsecas ao nascimento do artista no momento em que viviam, testemunhas do encontro da voz do autor na busca da melhor forma de expressão para sua obra. E todas essas provas não se realizam sem essa violência que se expressa no conteúdo e também em sua forma de expressão.

A percepção de Anaïs Nin sobre os aspectos formais da obra é impressionante por sua acuidade e originalidade. Segundo sua perspectiva, o fluxo de experiências narradas no tempo presente moldava a forma de expressão de maneira a impedir que a linearidade do tempo histórico se instalasse: “O livro se sustenta em seu próprio eixo pelo puro fluxo e rotação dos eventos. Assim como não há ponto central, também não há uma questão de heroísmo ou luta já que não existe uma questão de vontade, apenas obediência ao fluxo”<sup>81</sup> (NIN, 2005, p. 3). As análises de Nin são tão avançadas para a época que, pelo menos em nossa percepção, vão a contrapelo das definições de *Trópico de Câncer* enquanto autobiografia: ao afirmar que não há centro no livro, Nin se desvencilha das próprias afirmações de Miller sobre a obra enquanto sua autobiografia. Para a autora, mesmo que o narrador utilizasse o “eu” como forma de enunciar as experiências, ele só poderia existir a serviço do fluxo em que embarcava. Por isso não havia questão de vontade ou heroísmo na obra, pois o narrador não se solidificava enquanto ponto central da narrativa – mais um elemento entre todos a ser captado pelo puro fluxo dos acontecimentos. Sua percepção sobre a acentralidade do livro se embasa, também, em sua caracterização do sujeito da época:

As grosseiras caricaturas talvez sejam mais vitais, “mais verdadeiras”, que os retratos completos de um romance convencional pela razão que o indivíduo de hoje não tem centralidade e não produz a menor ilusão de plenitude. As personagens são integradas ao falso, ao vazio cultural em que estamos nos afogando<sup>82</sup>. (NIN, 2005, p. 3)

O empreendimento de Nin enquadra a obra de Miller como resposta ao niilismo da época e o percebe enquanto remédio a esta crise: Nin vê um vazio cultural em que a época se afoga e a tragédia de seu tempo é que “nada mais é capaz de acordá-lo [o mundo] de sua

---

<sup>81</sup> Trecho original: “*The book is sustained on its own axis by the pure flux and rotation of events. Just as there is no central point, so also there is no question of heroism or of struggle since there is no question of will, but only an obedience to flow*”.

<sup>82</sup> Trecho original: “*The gross caricatures are perhaps more vital, “more true to life”, than the full portraits of the conventional novel for the reason that the individual today has no centrality and produces not the slightest illusion of wholeness. The characters are integrated to the false, cultural void in which we are drowning*”.

letargia”<sup>83</sup> (NIN, 2005, p. 4). Mesmo assim, um ponto de resistência, ou de saída, é percebido em *Trópico de Câncer*: assim como Miller, que via em sua época o auge da destruição que levaria ao triunfo do indivíduo criativo, livre de tabus e do sagrado – seja religião, economia, esperança – Nin se aproxima da mesma conclusão quando tenta mostrar qual seria a melhor estratégia de leitura para *Trópico de câncer*:

Aqui os símbolos estão nus, apresentados quase tão inocentemente e despidoradamente por este indivíduo excessivamente civilizado como se fosse por um enraizado selvagem. [...] **Olhar um livro nu como este com o mesmo olho crítico usado para tipos tão diversos como Lawrence, Breton, Joyce e Céline é um erro. Em vez disso, tentemos vê-lo com os olhos de um Patagônio para quem tudo que é sagrado e tabu no mundo não faz sentido.**<sup>84</sup> (NIN, 2005, p. 3. Grifos da autora.)

A obra exige, em conjunto com suas novidades formais e de conteúdo, um novo tipo de público que possa compreendê-la em sua plenitude. Não é só a crítica que deve olhar de maneira diferenciada para tal obra – é todo o processo de criação da obra que exige um novo público. O prefácio de Anais Nin nos apresenta um desafio e, por isso, sua importância é tão grande para nós: abordar *Trópico de Câncer* a partir deste olhar que se desvencilha de uma fortuna crítica já estabelecida em assuntos chaves sobre a obra de Henry Miller e que procura retornar à potência e novidade de seu período mais fértil de produção.

---

<sup>83</sup> Trecho original: “nothing any longer is capable of rousing it [the world] from its lethargy”.

<sup>84</sup> Trecho original: “Here the symbols are laid bare, presented almost as naively and unblushingly by this over-civilized individual as by the well-rooted savage.[...] **To regard a naked book such as this with the same critical eye that is turned upon even such diverse types as Lawrence, Breton, Joyce and Céline is a mistake. Rather let us try to look at it with the eyes of a Patagonian for whom all that is sacred and taboo in our world is meaningless**”.

## CAPÍTULO 4 - FRANÇA, 1934: *Trópico de Câncer*

Estes romances darão ensejo, aos poucos, a diários ou autobiografias – livros cativantes, apenas se o homem souber escolher entre o que chama de suas experiências e como registrar o real.

(EMERSON *apud* MILLER, 2006d, p. 5)

A epígrafe de Emerson que abre *Trópico de Câncer* contém o lema do livro em sua completude: ela guarda em si a intenção básica da obra que se faz entre a narrativa das experiências e o registro do real. Atentando para a palavra registro, percebemos que é a literatura enquanto representação que é a primeira a ser deixada de lado de forma que outro processo entre em seu lugar – é a ideia de que a escrita existe enquanto produção em conjunto com o real e não como trabalho mimético. Este tipo de interpretação cujos meandros podemos seguir desde a epígrafe é reforçado nas primeiras páginas da obra: “Hoje, só uma coisa me interessa muito, é registrar tudo o que está omitido dos livros. Ninguém, pelo que sei, usa esses elementos existentes no ar que dão direção e motivação à nossa vida” (MILLER, 2006d, p. 16). Essa atividade de registro se traduz em uma forma fluida e associativa narrada quase toda no presente do indicativo, recusando o trabalho de repensar o ocorrido ao desvencilhar-se do momento de reflexão sobre os fatos passados para que o registro seja feito da forma que os acontecimentos se oferecem ao narrador: “Fiz um pacto tácito comigo de não mudar uma linha do que escrevo. Não estou interessado em melhorar meus pensamentos nem meus atos” (MILLER, 2006d, p. 16). O início do livro nos dá uma ideia de como funciona este processo de registro por reunir em seus três parágrafos iniciais várias características que se repetirão ao longo da obra:

Estou morando na Villa Borghese. Não tem uma sujeirinha, uma cadeira fora de lugar. Estamos totalmente sós aqui e mortos.

Na noite passada, Bóris descobriu que estava com piolhos. Tive de raspar o sovaco dele e, mesmo assim, a coceira continuou. Como alguém pode ter piolhos num lugar tão bonito como esse? Mas não interessa. Não fossem os piolhos, Bóris e eu jamais nos conheceríamos tão intimamente.

Bóris acaba de me fazer um resumo de suas ideias. É um profeta da meteorologia. Diz que o tempo vai continuar ruim. Vai haver mais calamidades, mais morte, mais desespero. Não há qualquer sinal de mudança em parte alguma. O câncer do tempo está nos corroendo. Nossos heróis se mataram, ou estão se matando. O herói, portanto, não é o Tempo mas a

Ausência de Tempo. Temos de acertar o passo, um passo ritmado, rumo à prisão da morte. Não há saída. O tempo não vai mudar. (MILLER, 2005b, p. 7)

Os trechos de abertura do livro já se apresentam enquanto registro daquilo que acontece ao narrador. Somos apresentados a uma narrativa na primeira pessoa do singular logo na frase de abertura e já sabemos que o livro se passa no tempo presente – o narrador não morou na Villa Borghese, está **morando**. Além disso, como se fosse um assunto logicamente subsequente à frase de abertura e à descrição da Villa Borghese, ele nos diz que todos que ali vivem estão sós e mortos: a passagem do registro à partilha de ideias sobre aquele local é feita sem nenhum tipo de introdução, como pensamento em conjunto com o acontecimento – a atividade de registro servindo ao propósito de trazer em seu bojo a irreflexão de uma consciência que se expressa em conjunto com os acontecimentos. O segundo parágrafo narra um fato corriqueiro que ocorreu entre o narrador e uma das personagens. Desta vez o tempo da narrativa vai de um passado quase imediato para um presente ainda em estado larvar: todo o processo envolvido neste período de tempo simplesmente ignorado por um dar de ombros desinteressado, chegando novamente ao presente da relação de intimidade entre o narrador e Bóris. Finalmente, no terceiro parágrafo, o narrador introduz um possível desdobramento da atividade de registro: a partir das ideias de Bóris, o narrador introduz suas próprias ideias sobre o Tempo e seu impacto, a falta de sentido em procurar no passado uma saída para o presente – reflexões surgidas em sequência à explanação das ideias de Bóris e que já se tornam parte do fluxo de acontecimentos e ideias registradas nesse presente quase absoluto.

Desta maneira, podemos dizer que as principais marcas da narrativa de *Trópico de Câncer* já estão colocadas: temos um narrador que se expressa no tempo presente, com uma narrativa que se desenvolve em um tempo passado próximo, mas sempre com vistas a este presente da atividade de registro e, pelo que podemos perceber, sem um enredo definido para sua narrativa, que pode abarcar qualquer fato ou ocorrência que esteja acontecendo naquele momento, como uma máquina que registrasse qualquer mínimo acontecimento. A questão colocada por este trecho de abertura em relação com a epígrafe escolhida pelo autor é: como podemos chamar de autobiografia esta obra que se dedica ao passado imediato do narrador apenas como passagem ao presente em que é narrada? Como fazer a autobiografia de algo acontecendo – e não acontecido –, ou seja, quando o narrador se coloca no momento de produção dos acontecimentos?

A primeira consequência do registro é dificultar a definição da obra enquanto autobiografia justamente pelo processo a que dá início. A narrativa se define enquanto “um

longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser” (MILLER, 2006d, p. 8). O trecho citado anteriormente inicia-se com “Isto não é um livro”, o que nos dá indícios de que a atividade de registro suplanta tal forma; em trecho anterior, o narrador equiparava livro e literatura: “tudo que era literatura se soltou de mim. Não há mais livros a serem escritos, benza Deus” (MILLER, 2006d, p. 7). Se *Trópico de Câncer* é registro, e não livro, devemos então nos questionar o que ele entende como coisas ou eventos a serem registrados. A primeira alternativa, mais próxima da perspectiva da maioria avassaladora da fortuna crítica, é a de estarmos frente a uma obra autobiográfica e, portanto, seria necessário e lógico afirmar que todo o conteúdo do livro teria por referência a vida do autor – o registro é atividade de gravação dos eventos e experiências pelas quais o autor-narrador passou ou protagonizou e agora narra em forma escrita. Se seguirmos um rumo interpretativo diferente, o registro está formalmente ligado a outro tipo de empreitada buscada pelo narrador, que tenta com ele dar voz àquilo que dá “direção e motivação a nossa vida”, mas cujo ponto de referência está longe de definir-se enquanto estritamente autobiográfico ou individual. Assumindo esta segunda perspectiva, o registro enquanto forma de expressão é uma maneira de aproximar-se de um registro do real<sup>85</sup>, ou seja, ele abdica de uma pretensão artística em direção a uma aproximação entre atividade de escrita e mundo, partindo de uma perspectiva singular que é a do narrador. Voltaremos a esta questão mais a frente.

A segunda consequência é menos importante do ponto de vista formal, mas importante para a compreensão de outro aspecto da atividade de registro. Algo que atraiu muitos leitores a *Trópico de Câncer* foi certo caráter de “desabrida franqueza” de que a expressão narrativa

---

<sup>85</sup> O filósofo contemporâneo Clément Rosset dedica todo seu empreendimento filosófico ao estudo do real. Dentre tantas de suas obras, a citação traz os principais aspectos de seu pensamento sobre o assunto é esta de *O real e seu duplo*: “Um real que é apenas o real, e nada mais, é insignificante, absurdo, ‘idiota’, como diz Macbeth. Aliás, MacBeth tem razão, pelo menos neste ponto: a realidade é efetivamente idiota. Porque, antes de significar imbecil, idiota significa simples, particular, único de sua espécie. Assim é, na verdade, a realidade, e o conjunto dos acontecimentos que a compõem: simples, particular, única – *idiotès* – ‘idiota’” (ROSSET, 2008, p. 54). Estão aí elencados: a qualidade única do real, que existe como é e não admite duplicações; sua insignificância, pois mesmo que adicionemos sentidos e explicações ao real ele nunca deixa de ser aquilo que é, pois a ele não falta nada; seu caráter irrepetível, pois os acontecimentos são singulares; sua tragicidade ou absurdo, pois não possui nenhum tipo de moral ou de sentimento sendo apenas o conjunto daquilo que é; por último, a afirmação de que o fundo do real e da realidade é puro acaso, não obedecendo a nenhum desígnio ou vontade exterior. Isto levanta certas questões de fundo ético, que Rosset aborda em *O princípio de crueldade*: “Por ‘crueldade’ do real entendo, em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. (...) basta-me lembrar aqui o caráter insignificante e efêmero de toda coisa no mundo. Mas entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la a distância e de atenuar o seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários [...]” (ROSSET, 1989, p. 17-18).

gozava, se podemos utilizar tais adjetivos. O efeito primeiro de sua escrita é o de um relato franco acerca de uma vida, o que inclui a narração de eventos relevantes e interessantes para a história, bem como as minúcias e pequenezas que assolam o cotidiano (fato que chamou atenção da primeira recepção crítica da obra). Nada é grande ou pequeno demais que não mereça atenção: o olhar do narrador é tão preocupado em narrar os grandes eventos da vida quanto as sutilezas de um pequeno ódio momentâneo, justificado ou injustificado pelo contexto. Sendo assim, o registro enquanto processo abre espaço para elucubrações de caráter filosófico, devaneios sobre uma raça fictícia de artistas dionisíacos, até o outro extremo das minúcias de um narrador que mora de favor com um amigo sovina. Esse registro elege o fluxo das experiências em devir como conteúdo: as palavras parecem cair umas sobre as outras; a narrativa não se demora em pular de um assunto a outro, desvencilhando-se de uma temporalidade de progressão linear e, ao mesmo tempo, oferecendo uma experiência de escrita que transborda a verborragia de um *stream of consciousness* pelo simples surgimento de novos caminhos e fatos a serem registrados no próprio mundo<sup>86</sup>. O fluxo narrativo arrasta tudo que se encontra pelo caminho e se torna a profissão de fé do narrador:

Amo tudo o que flui, tudo que tem em si tempo e transformação, que nos leva de volta para o princípio onde nunca há fim: a violência dos profetas, a obscenidade que é êxtase, a sabedoria do fanático, o padre com sua ladainha elástica, os palavrões da puta, o cuspe que passa na sarjeta, o leite do seio e o mel amargo que escorre do útero, tudo quanto é fluído, derretido, dissolvido e dissolvente, todo o pus e a sujeira que, ao fluir, purifica-se, que perde seu sentido de origem, que percorre o amplo circuito em direção à morte e à dissolução. O grande desejo incestuoso é continuar fluindo, unido com o tempo, fundir a grande imagem do além com o aqui e o agora. Um desejo insensato e suicida, obstruído pelas palavras e paralisado pelo pensamento. (MILLER, 2006d, p. 238)

Esse tipo de referência ao que escorre, ao fluxo, prolifera-se por toda a obra: como um conteúdo viscoso, ligado aos fluidos do corpo, um fluxo primordial de substâncias que jorra agora sem barreira alguma, um “vômito de bêbado, não solicitado, indesejado [que] continuará saindo sem parar das mentes daqueles que virão [...]” (MILLER, 2006d, p. 235). Este fluxo é, então, o próprio conteúdo da narrativa: um fluxo primordial, cujo corpo daquele que narra faz parte. A narrativa se torna profissão de fé a esta matéria em fluxo, a este mundo

---

<sup>86</sup> Comparamos em um trabalho anterior o estilo de *Trópico de câncer* ao conceito de rizoma dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari: definindo de maneira rápida um rizoma é “um sistema de redes acentradas, [...] [formado por] linhas que se interlaçam em uma rede acentrada, sem pontos fixos que poderiam marcar centros ou posições ‘necessárias’” (ROSSI, 2011, p. 30), o que se relaciona diretamente à falta de centro ou de linearidade da obra de Miller.

que escorre como vômito de bêbado chegando sem aviso, sem necessidade ou mesmo razão: o amor por tudo o que flui, “rios, esgotos, lava, sêmen, sangue, bile, palavras, frases. [...] a urina que escorre escaldante e a gonorreia que corre sem parar; amo as palavras históricas e as frases saídas como disenteria e refletora de todas as imagens doentes da alma” (MILLER, 2006d, p. 237). O registro enquanto processo de escrita se liga à própria viscosidade de um mundo em constante fluxo de acontecimentos inauditos, de barreiras que procuram barrar este fluir, de múltiplos caminhos que podem ser seguidos: o conteúdo é este próprio fluxo de acontecimentos que são reorganizados sob a temporalidade não linear da forma de expressão.

O tempo da narrativa impressiona justamente por essa característica: produzindo-se ao estender a duração do presente, a obra nos coloca em um tempo que carece de início ou fim. Por isso o narrador dirá que “mais do que qualquer outra coisa, eles [seres humanos] precisam ser cercados de espaço suficiente – até mais do que de tempo” (MILLER, 2006d, p. 290) – o tempo que não tem início, centro ou fim se estende enquanto forma espacial<sup>87</sup>, aumentando de tamanho conforme o fluxo deste presente arraste toda e qualquer categoria que tente aprisioná-lo. Este tempo, no entanto, é conquista e não algo a que se chega facilmente. Voltando a uma citação anterior: “O herói, então, não é o Tempo, mas a Atemporalidade”<sup>88</sup> (MILLER, 2005b, p. 4), o que implica na conquista dessa atemporalidade, ou seja, deste presente suspenso entre um passado desimportante porque morto e um futuro indiferente pois ainda não presente – uma atemporalidade que só é produzida a partir de um processo definido que, no caso, é o registro do real em seu acontecer. O narrador dirá que “o mundo em volta está se dissolvendo, deixa[ndo] aqui e acolá manchas de tempo. O mundo é um câncer que está se comendo. [...] Quando tudo entrar no ventre do tempo outra vez, o caos voltará e o caos é onde a realidade é escrita” (MILLER, 2006d, p. 8), mas entrar no ventre do tempo é fluir em conjunto com este puro presente em que os acontecimentos estão se fazendo. Adentrar o tempo, por mais paradoxal que seja, é enfim chegar ao ponto em que o próprio está

---

<sup>87</sup> Henri Bergson empreendeu a crítica daqueles que entendiam o tempo a partir de metáforas espaciais. *Trópico de câncer* parece se orientar para uma inversão da tese bergsoniana em sua **anulação** do tempo entendida como expansão espacial. Mesmo assim, há ponto de contato entre os dois autores já que *Trópico de câncer* erige este ponto em que os acontecimentos estão se produzindo – o presente: “[Em um] presente instantâneo que se renova sem cessar, e nunca na duração real, concreta, em que o passado faz corpo com o presente” (BERGSON, 1973, p. 58). O afastamento da duração é o que produz o efeito **presente** desta narrativa milleriana.

<sup>88</sup> Trecho original: “*The hero, then, is not Time, but Timelessness*”. Na tradução de Beatriz Horta, a palavra *Timelessness* é traduzida por ausência de tempo (MILLER, 2006d, p. 7). Em trabalho anterior, discutimos o porquê de nossa alternativa de tradução por atemporalidade: “A palavra usada por Miller em inglês é *timelessness*, que seria melhor traduzida por atemporalidade, em contraposição à ausência de tempo. Como em *multiplicidade*, atemporalidade é um substantivo, o que desligaria a palavra da ideia de uma simples subtração ao Tempo. Atemporalidade é processo, é um fazer que implica na suspensão do tempo em favor de uma a-historicidade” (ROSSI, 2011, p. 96-97).

se produzindo<sup>89</sup>, registrando em palavras o caos que é o nascimento de um acontecimento, por menor que seja: “Atrás da palavra está o caos. Cada palavra é uma tira, um traço, mas não existe, nem nunca existirão, traços suficientes para fazer a trama” (MILLER, 2006d, p. 16).

Talvez por não entenderem a narrativa de Miller enquanto processo, grande parte dos responsáveis pela primeira recepção de sua obra tenha insistido em caracterizar *Trópico de Câncer* como relato autobiográfico de um boêmio em Paris. Claro, a obra dá margem a esta interpretação, como por exemplo no episódio em que o narrador leva um indiano para conhecer os bordéis de Paris (MILLER, 2006d, p. 91-99). O episódio é narrado de maneira exemplar, inclusive seguindo uma linha de tempo coerente: “Certa noite, por sorte, Kepi me pediu para levar um cliente dele a um puteiro próximo. O jovem acabara de chegar da Índia e estava com pouco dinheiro. Era um dos caras do Gandhi, daquele pequeno bando que fez a caminhada histórica até o mar, durante o problema do imposto do sal” (MILLER, 2006d, p. 91). Não só a narrativa segue uma linha de tempo coerente, como o narrador oferece *insights* sobre o problema indiano encarnado neste santo hindu<sup>90</sup>:

O ideal dele é americanizar a Índia. Não está nem um pouco satisfeito com a mania de retrocesso de Gandhi. *Avante*, diz ele, com uma cara de Associação Cristã de Moços. [...] O inimigo da Índia não é a Inglaterra, mas os Estados Unidos. [...] Nada vai ajudar a vencer este vírus que está envenenando o mundo inteiro. Os Estados Unidos são a própria encarnação da ruína. Eles vão arrastar o mundo inteiro para o poço sem fundo. (MILLER, 2006d, p. 94-95)

Nosso intuito não é negar que trechos como este se alinham com as percepções da primeira recepção crítica da obra de Miller e sua afirmação de que se tratava de mais uma narrativa de um expatriado estadunidense. No entanto, estes episódios, que variam em extensão, possuem outra função na narrativa e devem ser definidos como momentos preparatórios, portas de entrada, à atemporalidade que se conquista com o registro enquanto processo de escrita – a preparação para finalmente chegar àquele presente absoluto, suspenso, de produção dos acontecimentos. Mesmo estes momentos de estagnação, narrados de forma mais condizente com uma temporalidade de progressão linear, fazem parte deste fluxo que sempre nos leva à crista do presente, ao momento mais contemporâneo e simultâneo: são

---

<sup>89</sup> Indicamos certo afastamento das teses bergsonianas sobre o tempo nesta obra de Henry Miller, mas não podemos confundir esta inversão com a adoção de outro paradigma temporal, como o expressado por Gaston Bachelard ao tratar da obra de Gaston Roupnel em seu *A intuição do instante*: “O tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nadas” (BACHELARD, 2007, p. 17).

<sup>90</sup> Em outros trechos da obra também podemos perceber, como o definiu Malcolm Bradbury, “o romancista proletário que ele [Miller] poderia ter sido mas recusou-se a ser” (BRADBURY, 1991, p. 128).

como pequenos regatos que se tornam rios para que o presente possa se estabelecer sem barreiras – para que passado e futuro não mais importem nessa Atemporalidade conseguida a duras penas. Então, a partir de um episódio banal as comportas se abrem e o narrador pode dizer que “todo meu ser reagia aos ditames de um ambiente que nunca tinha experimentado antes; aquilo que eu podia chamar de ‘eu’ parecia se contrair, reduzir e encolher dos velhos e costumeiros limites da carne que conhecia apenas as modulações das pontas dos nervos” (MILLER, 2006d, p. 96). É por estabelecer um processo que Miller consegue chegar a esta Atemporalidade, é partindo de manchas de tempo persistentes e explorando-as que ele pode chegar ao ponto em que a própria realidade está se produzindo **com**-junto ao tempo. O narrador, então, volta a experimentar em seu processo:

Pela fração de um segundo, talvez, senti aquela claridade completa que, dizem, só os epiléticos conhecem. Nesse instante, perdi completamente a ideia de tempo e espaço: o mundo desenrolou seu drama simultaneamente num meridiano sem eixo. Nessa espécie de eternidade disparada por uma pressão mínima, senti que tudo estava justificado, totalmente justificado; senti que as lutas dentro de mim tinham deixado aquela massa e aquela destruição; senti os crimes que estavam fervendo aqui para surgir amanhã em frases espalhafatosas e cheias de pontos de exclamação; senti a miséria que estava sendo moída no almofariz. A longa e estúpida miséria que escorre em lenços sujos. (MILLER, 2006d, p. 96)

O registro enquanto processo institui a acentralidade e uma forma fragmentária, associativa: a expansão do fluxo se torna a própria confusão da produção dos acontecimentos, expressando-se na forma pela qual o narrador agilmente muda de assunto, introduz novas histórias e multiplica os possíveis enredos. Sendo assim, o registro como processo é a forma de expressão que se adapta ao conteúdo em fluxo: daí a vitalidade do narrador em acompanhar o fluxo, em anotar tudo aquilo que lhe ocorre quando arrastado por esses rios de experiências que o levam a outros lugares, pra fora do tempo já que escorrendo na mesma velocidade. Mesmo enunciado na primeira pessoa, nem o “Eu” do narrador pode se estabelecer enquanto centro da narrativa, como já havia percebido Anais Nin; o “Eu” é aniquilado já que o que se aborda sob a perspectiva do registro é um campo anterior à constituição de um “Eu” pessoal, de uma consciência distintiva de si – ele é mais uma mancha de tempo a ser deixada para trás, transcendência<sup>91</sup>, mais uma dentre tantas barreiras ao fluxo:

---

<sup>91</sup> Cf. Sartre, *A transcendência do ego* (SARTRE, 2013), quando discute a existência de um plano impessoal, ou pré-pessoal, em que o “Eu” é efeito posterior: “o Eu aparece somente no nível da humanidade” (SARTRE, 2013, p. 19); fazendo uma analogia, sob a perspectiva do registro milleriano só existiria o que Sartre chama de “consciência não posicional da consciência”, já que mergulhada neste mundo de objetos e acontecimentos “que

Até onde estou, tentei salvar minha preciosa pele, tentando preservar os poucos pedaços de carne que escondem meus ossos. Estou cheio disso. Cheguei ao limite. Estou com as costas na parede, não posso recuar mais. Até onde vai a história, estou morto. Se houver alguma coisa além, terei de saltar para trás. Encontrei Deus, mas ele é insuficiente. Estou morto apenas espiritualmente. Fisicamente, estou vivo. Moralmente, sou livre. O mundo de onde saí é uma jaula. Amanhece um novo mundo, um mundo de selva onde os espíritos descarnados rondam com garras afiadas. Se sou uma hiena, sou descarnada e esfomeada: sigo em frente para engordar. (MILLER, 2006d, p. 98-99)

Percebemos claramente a passagem do abandono do “Eu”, essa tentativa de salvar a própria pele que nada trouxe ao narrador. Presenciamos então o nascimento de um novo narrador, o **narrador-fluxo**<sup>92</sup> que já não se define por seu “Eu” e sim pelo processo que o levou até o ponto em que um sistema referencial já não tem nenhuma importância: o fluxo é como uma hiena descarnada que apenas continua seguindo à frente para engordar, em contato com novos acontecimentos. O **narrador-fluxo** só existe enquanto registra concomitantemente à produção dos acontecimentos, ou seja, ele se produz e se diferencia **com-junto** ao fluxo a que faz parte e que também constitui – faz parte, em contraposição à postura “espiritual” de narrar de maneira distanciada. Poderíamos considerar esta novidade da literatura de Henry Miller da seguinte forma: localizado neste ápice da produção dos próprios acontecimentos, o narrador é também um acontecimento em formação, mais uma parte que flui em conjunto aos acontecimentos. Nem mais importante, nem mais antigo, o **narrador-fluxo** está em pleno processo de produção, como os episódios narrados em *Trópico de Câncer*. O narrador é imanente aos acontecimentos narrados, abdica de um “Eu” transcendente aglutinador – não há sujeito que assuma uma forma reflexiva perante **si mesmo**, apenas o fluxo existe: fluxo de

---

se apresentam com valores, qualidades atrativas e repulsivas, mas **eu mesmo** desapareci, aniquilei-me” (SARTRE, 2013, p. 29). E também Bergson: “Mas, como a nossa atenção [ao abordar os estados de consciência] os distinguiu e separou artificialmente, é obrigada a reuni-los em seguida por meio dum laço artificial, imaginando assim um **eu** amorfo, indiferente, imutável, sobre o qual desfilariam e se enfileirariam os estados psicológicos que ela erigiu em entidades independentes” (BERGSON, 1973, p. 43). Mesmo fazendo referências a filósofos apartados teoricamente, a perspectiva do registro milleriano aborda, à sua maneira, este campo anterior à constituição de um “eu”.

<sup>92</sup> Buscamos aqui uma nomenclatura conforme ao narrador **desta** obra **específica** de Henry Miller. Segundo a tipologia de narradores da narratologia genettiana, estaríamos diante de um narrador autodiegético – aquele que narra é também a personagem principal e se expressa utilizando a primeira pessoa do singular (Eu); Lejeune utiliza a mesma categorização afirmando que quando surge este tipo de narrador estamos diante de uma “autobiografia clássica” (LEJEUNE, 2008, p. 18). Poderíamos seguir tal nomenclatura, mas isto implicaria em tomar como fundante a pessoa gramatical do discurso, enquanto a forma de expressão e a temporalidade colocadas em cena em *Trópico de Câncer* acabam por, justamente, desvencilhar-se das consequências ligadas a este tipo de narrador. A acentralidade da narrativa e a busca do narrador em se desvencilhar do eu não são efeitos do tipo de narrador, mas um processo ativo de experimentação na própria narrativa.

experiências em consonância com um fluxo de palavras – conteúdo e expressão, cuja sintonia se dá em seu caráter contemporâneo e presente:

Quero um mundo de homens e mulheres, [...] de rios que levem a lugares, não de rios que sejam lendas, mas rios que nos ponham em contato com outros homens e mulheres, com arquitetura, religião, plantas, animais – rios que tenham barcos e onde os homens se afoguem, mas se afoguem não no mito, na lenda, nos livros e na poeira do passado, mas no tempo, no espaço e na história. Quero rios que criem oceanos como Shakespeare e Dante, rios que não sequem no vazio do passado. Oceanos, sim! Tenhamos mais oceanos, novos oceanos que apaguem o passado, oceanos que criem novas formações geológicas, novas vistas topográficas e continentes estranhos e assustadores, oceanos que destruam e preservem ao mesmo tempo, oceanos nos quais possamos navegar, partir para novas descobertas, novos horizontes. (MILLER, 2006d, p. 236-237)

Uma precipitação da crítica foi alinhar Henry Miller ao movimento surrealista, talvez por não conseguirem identificar esta metamorfose do narrador em primeira pessoa em **narrador-fluxo**. Como dissemos anteriormente, o **narrador-fluxo** se produz em conjunto com aquilo que registra, sem passado ou futuro definidos, sempre no cume do momento presente:

Um tiro disparado através do Pacífico cai no espaço porque a Terra é redonda e os pombos voam de cabeça para baixo. Eu a vi me olhando do outro lado da mesa com olhos cheios de melancolia; a tristeza entrando achatava seu nariz contra a espinha; a medula batida pela piedade tornara-se líquida. [...] Movimentei-me sob o Equador, ouvi a horrenda risada da hiena de mandíbulas verdes, vi o chacal de rabo sedoso e o leopardo malhado, tudo deixado no Jardim do Éden. E depois sua tristeza aumentou como a proa de um grande navio de guerra e o peso de seu afundamento inundou minhas orelhas. (MILLER, 2006d, p.232)

O trecho citado acima levava a uma identificação com técnicas surrealistas, principalmente a escrita automática. No entanto, não é a partir da escrita automática que se chega a este resultado e sim por causa da obediência ao fluxo das experiências que se confundem. Já não existe uma caixa de ressonância, como um “Eu”, para que estas experiências sejam organizadas enquanto experiências pessoais. Claro, a velocidade com que as imagens se agrupam, a própria expansão deste fluxo que toma cada vez mais velocidade se aproxima das proposições do grupo surrealista encabeçado por André Breton<sup>93</sup>. De qualquer

---

<sup>93</sup> É o que diz Jacqueline Chénieux-Gendron sobre a escrita de Breton: “Então a característica, para a nossa consciência de leitura da imagem surrealista (em sua tendência majoritária), teria de ser buscada do lado da

maneira, esta aproximação é insuficiente se atingirmos apenas um termo da relação entre conteúdo e expressão: a escrita automática tentava anular o “Eu” para chegar ao “funcionamento do pensamento” (BRETON, 2001, p. 40), baseando-se “na crença na realidade superior de certas formas de associação” (BRETON, 2001, p. 40) como o sonho, e no jogo desinteressado do pensamento; o **narrador-fluxo** não se coloca no plano do pensamento: ao estabelecer-se enquanto registrador do fluxo que ele se torna, o narrador de *Trópico de Câncer* estabelece-se no plano de produção do real, ou seja, se forma nas franjas da própria produção da realidade e não nas possibilidades do pensamento. O **narrador-fluxo** se excita ao mesmo tempo em que tudo vibra – como é fluxo, tudo está intimamente ligado à própria produção dos acontecimentos enquanto real<sup>94</sup>. É sua função garantir em seu processo que a realidade e o acaso do fluxo façam nascer o milagre:

Por algum motivo, o homem busca o milagre e para consegui-lo caminha em meio ao sangue. Ele vai se corromper com ideias, vai se restringir a uma sombra se, por apenas um segundo na vida, puder fechar os olhos para o hediondo da realidade. [...] E se no último instante, quando a mesa do banquete estiver posta e os címbalos soarem, de repente, aparecer (sem qualquer aviso) uma salva de prata na qual até os cegos possam ver que não há nada mais, nada menos, do que dois enormes montes de merda. Creio que isso seria mais milagroso do que qualquer coisa que o homem esperava. Seria milagroso porque não sonhado. Seria mais milagroso até do que o sonho mais louco porque *qualquer* pessoa poderia imaginar essa possibilidade, mas ninguém jamais imaginou nem provavelmente vai imaginar. (MILLER, 2006d, p. 97)

O milagre se opera na realidade em fluxo, na própria fluidez das experiências que falham em se solidificar como memórias na Atemporalidade conquistada pelo registro, e permanecem enquanto presente – sempre novas vivências nesse ritmo de registro de cada mínimo movimento. Em seu movimento de expansão, o **narrador-fluxo** coloca em marcha um processo criativo e violento em que pode vir a ter pés com que sentir, corpo com o qual gozar, espaço que possa explorar explorado – tudo aquilo que faz parte do mundo faz parte de si. Por isso afirma que o homem pode se corromper com ideias se puder fechar os olhos à realidade: é justamente esse tipo de ilusão que o **narrador-fluxo** ultrapassou ao se tornar o que é – um processo entre tantos outros. Quando se escapa a esta atmosfera malsã que cheira a idealismo, resta então o regozijo no devir-mundo:

---

efusão do sentido (significante) ou da ‘não-imagem’ (mental) por *excesso* de imagens” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 75).

<sup>94</sup> É ainda a obra de Clément Rosset que parece ser mais próxima deste tipo de proposição: em contraposição a duplicar um acontecimento (“*lo que ocurre*”), o **narrador-fluxo** busca através do registro desarticular esta duplicação, neutralizando esta “*presencia divina* [que] *explica el presente terrestre*” (ROSSET, 2007, p. 16).

Faça o que quiser, mas que produza alegria. Faça qualquer coisa, mas que cause êxtase. Quando digo isso para mim mesmo, há multidões dentro da minha cabeça: imagens alegres, terríveis, enlouquecedoras, o lobo e o bode, a aranha, o caranguejo, a sífilis com suas asas estendidas e a porta do útero sempre sem tranca, sempre aberta, preparada como o túmulo. Luxúria, crime, santidade: as vidas dos meus adorados, os fracassos dos meus adorados, as palavras que deixaram atrás deles, as palavras incompletas, o bem que arrastaram atrás de si e o mal, a tristeza, a discórdia, o rancor, a disputa que causaram. Mas, acima de tudo, *o êxtase!* (MILLER, 2006d, p. 233)

Com isso, podemos dizer que *Trópico de Câncer* é bem-sucedido ao forjar uma abertura para além da discussão de moralismos ou do eterno questionamento: “em qual movimento literário esta obra se enquadra?”. Ele cria para si um nicho que não pode ser caracterizado como vanguarda: não há maneira de instituir um “-ismo” pois o processo de escrita se produz **com-junto** com o mundo. Ao conseguir, por meio do registro enquanto processo de escrita, a suspensão temporal e o alargamento das possibilidades de experiência, o **narrador-fluxo** se torna afirmação do devir todo-mundo:

O homem que leva a garrafa sagrada aos lábios, o criminoso que se ajoelha na praça do mercado, o inocente que descobre que *todos* os cadáveres fedem, o louco que dança com o raio na mão, o padre que ergue a saia para mijar sobre o mundo, o fanático que rebusca bibliotecas para encontrar o Verbo: todos esses estão plasmados em mim, todos fazem minha confusão, meu êxtase. Se sou inumano é porque meu mundo transbordou das fronteiras humanas, porque ser humano parece uma coisa pobre, triste, miserável, limitada pelos sentidos, restrita pela moral e pela lei, definida pelos lugares-comuns e pelos ismos. Eu derramo o suco de uva na minha garganta e encontro nele sabedoria, mas minha sabedoria não nasce da uva, minha embriaguez não deve nada ao vinho. (MILLER, 2006d, p. 236)

O que *Trópico de câncer* define como inumano<sup>95</sup> é a natureza do **narrador-fluxo** em ultrapassar as convenções de ser humano, do próprio sujeito enquanto interioridade estável ou definível enquanto individualidade: o **narrador-fluxo** não possui um referente em um “Eu”, pois não existe possibilidade dele ser enquadrado em um passado. A-histórico, o **narrador-**

---

<sup>95</sup> Existem vários problemas em utilizar esta categoria, muito afeita à pós-modernidade. Em trabalhos anteriores, buscávamos uma equivalência entre nômades e inumanos (segundo Henry Miller). Mal sabíamos o tipo de risco em utilizar tal nomenclatura enquanto conceito após o advento do nacional-socialismo. A leitura de *A razão narrativa* (FAYE, 1996), nos esclareceu muitas coisas, principalmente na utilização deste vocábulo pelos teóricos nazistas e da falta de estudo mais aprofundado sobre o termo e suas origens. Cabe lembrar que Miller utiliza o termo em 1934 e que o abandona em suas obras posteriores. Afirmar, contudo, que o autor buscou se desvincular do termo por ter avaliado seu desenvolvimento seria forçar uma interpretação pretérita de motivos por nós desconhecidos.

**fluxo** é também sem sujeito: ao afirmar sua inumanidade, está apontando para o fato de que o “Eu” se constitui na história, mas seu processo de produção **com-junto** ao fluxo é impessoal, daí sua capacidade de assumir várias outras personas (o criminoso, o padre, o louco). No presente em expansão que é o tempo da narrativa tudo tem existência contingente, já que somente podem surgir enquanto se relacionam e sem ligação a um centro: mesmo a embriaguez pode nascer sem a ajuda da bebida alcoólica – depende da relação estabelecida, quais conteúdos coloca em relação. Utilizamos muito a palavra devir, mas não demos uma definição clara do que quisemos dizer com isso. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 64)

Ao mesmo tempo, devir não é **tornar-se**, no sentido convencional de “se transformar em algo”: ele é na verdade a relação que se estabelece **entre** coisas, sujeitos, formas. É uma zona de indiscernibilidade onde já não existe um e outro, e nem uma “unidade” formada pelos dois, mas onde um e outro já são outra coisa, diferentes e sempre diferenciadores do que eram e do que estão sendo. Neste sentido, o **narrador-fluxo** nunca é pois isto implicaria em uma contenção de seu fluir, uma parada do fluxo em direção à uma solidificação das experiências: o nascimento de uma história<sup>96</sup> e uma memória. Se o intuito é chegar até o “**extratemporal** [...] onde não existe homem nem fera nem vegetação” (MILLER, 2006d, p. 236. Grifo do autor.) é porque “o câncer do tempo está nos corroendo” (MILLER, 2006d, p. 7). Por meio do registro enquanto processo de escrita, o **narrador-fluxo** constitui uma atemporalidade que o possibilita entrar em um devir-todo-mundo ao fluir sem barreiras, como dissemos anteriormente. E neste fluir, sempre no presente da criação, desembaraça-se do que em *Trópico de Câncer* são chamados lugares-comuns – nasce um presente infinito de coexistência entre passado e futuro, que exclui o tempo pois apenas existe se fazendo **com-junto** ao fluxo de produção dos próprios acontecimentos.

Por isso *Trópico de Câncer* surpreende, ainda hoje, com sua narrativa: uma obra que, facilmente, poderia ter se desviado para a crítica social – “Refiro-me, naturalmente, ao mundo

---

<sup>96</sup> “O que é não histórico se parece com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se, para desaparecer de novo com o aniquilamento desta atmosfera. [...] Onde há atos que o homem tenha sido capaz de realizar sem estar primeiro envolvido nessa nuvem negra não histórica?” (NIETZSCHE *apud* DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 95).

característico das grandes cidades, o mundo de homens e mulheres espremidos até a última gota pela máquina, os mártires do progresso moderno” (MILLER, 2006d, p. 152) –, ou para a autobiografia mais tradicional – “No dia seguinte, uma e meia da tarde, vou à casa de Van Norden. É dia de folga dele, ou melhor, noite de folga. Mandou recado por Carl para eu ajudá-lo a mudar de casa hoje” (MILLER, 2006d, p. 115) e, mesmo assim, afirmou-se em seu processo em vez de colher os louros de estagnar-se em uma categoria definida.

A crítica das obras de Henry Miller, a partir dos anos 1950, debaterá a questão da autobiografia em sua obra buscando o que o autor omitiu ou incluiu em suas autobiografias, desviando a potência de seu primeiro livro publicado para o lado da história e estabelecendo comparativos estéreis entre vida e obra. O próprio Miller contribuirá com esta perspectiva desde as primeiras críticas que recebe de sua obra, como na carta que enviou à revista que publicou a resenha de Edmund Wilson sobre *Trópico de Câncer*, citada anteriormente, afirmando que “O tema do livro, além do mais, não é nada daquilo que o Sr. Wilson descreve: o tema sou eu mesmo e o narrador, ou herói, como seu crítico o coloca, também sou eu”<sup>97</sup> (MILLER *apud* WILSON, 1963, p. 29) – nada mais desesperador do que essa tentativa de barrar o processo da obra justamente por aquele que a escreveu.

---

<sup>97</sup> Trecho original: “*the theme of the book, moreover, is not at all what Mr. Wilson describes: the theme is myself, and the narrator, or the hero, as your critic puts it, is also myself*”.

## CAPÍTULO 5 - AS CRÍTICAS DE GEORGE ORWELL E MAURICE BLANCHOT: Miller entra na tradição literária

As críticas publicadas por George Orwell e Maurice Blanchot à obra de Henry Miller já não fazem parte da primeira recepção de sua obra. No entanto, podem ser vistas como os primeiros ensaios a discutir a obra de Miller a partir de uma perspectiva teórico-crítica que busca compreender a literatura do autor estadunidense em seu conjunto. O ensaio de Orwell é o mais antigo, publicado em *Dentro da baleia e outros ensaios* [1940] (ORWELL, 2005); o de Blanchot aparece pela primeira vez em uma revista francesa no ano de 1946 e depois é adicionado a obra *A parte do fogo* [1949] (BLANCHOT, 1997).

O extenso ensaio de George Orwell é de grande riqueza para qualquer pessoa interessada na obra de Henry Miller por trazer uma visão apurada de sua escrita, bem como pelo exercício de Orwell em estabelecer uma interpretação histórica da literatura tendo Miller como seu ponto culminante. Como outros autores discutidos anteriormente, a aproximação com a obra de Miller se faz de maneira cautelosa: o ensaio é de 1940 e Orwell consegue o livro apenas por meios alternativos devido à censura. Analisando a recepção da obra, Orwell aponta para a dificuldade de se conseguir publicar uma crítica da mesma por causa do temor que os críticos tinham de se verem associados a obras pornográficas: “Quando o romance de Henry Miller *Trópico de Câncer* foi publicado, em 1935 [*sic*], receberam-no com elogios bastante prudentes, condicionados em alguns casos, sem dúvida, pelo receio de darem a impressão de que apreciavam pornografia” (ORWELL, 2005, p. 95). A questão da obscenidade na obra de Miller é, e continuará a ser pelo menos até a década de 1960, um grande empecilho para a aproximação da crítica. Orwell chega a teorizar sobre os efeitos desta questão da pornografia, mostrando a cisão interna entre os críticos quando se tratava de uma obra com conteúdos considerados baixos ou imorais:

Dadas as nossas condições atuais de decência literária, não é de modo algum fácil abordar um livro impublicável com distanciamento. Ou ficamos chocados e enojados, ou morbidamente excitados, ou decidimos sobretudo não nos impressionar. Esta última é talvez a reação mais comum, resultando que livros impublicáveis muitas vezes ganham menos atenção do que merecem. Está muito na moda dizer que nada é mais fácil do que escrever um livro obsceno, que as pessoas só fazem isso para que os outros falem delas e para ganhar dinheiro etc. etc. O que deixa claro que esse **não** é o caso é que livros obscenos no sentido policial são visivelmente incomuns. [...] Mas como livros “obscenos” não aparecem com muita frequência, há uma

tendência de pô-los no mesmo saco, procedimento bastante injustificável. (ORWELL, 2005, p. 101-102. Grifo do autor.)

A questão da crítica se modifica em crítica ao preconceito, deveras moralista, de não ler uma obra por causa da própria linguagem em que ela se expressa. A ideia de que um livro considerado obsceno não possa “impressionar” o crítico é, talvez, mais danosa do que o choque: se o crítico se coloca em um patamar moralmente superior e se recusa a dar atenção a uma obra por um desdém quanto à linguagem, então não há nem questão crítica – policiando a si mesmo e defendendo um estado de coisas em que nada fora do comum possa surgir, a crítica se garante enquanto moralmente isenta e profissionalmente justificada. Talvez explorar este viés no ensaio de Orwell tenha sido mais interessante no momento em que a obra de Miller precisava ser defendida frente a tribunais e que a crítica, principalmente a crítica literária de língua inglesa, ainda dava voltas com a questão do sexo<sup>98</sup>. Achamos interessante ao menos citar esta questão, pois Orwell estabelece uma divisão entre si e os outros críticos que tiveram tanto tato em tratar de uma obra literária que chegava de surpresa aos grandes círculos intelectuais da época – Orwell cita, especialmente, a recepção de “[T. S.] Eliot, Herbert Read, Aldous Huxley, John dos Passos, Ezra Pound” (ORWELL, 2005, p. 95), que se recusaram a falar publicamente sobre a obra, com comentários esparsos em suas cartas particulares ou pequenas notas sobre o livro de Miller.

Voltando ao ensaio de Orwell, a definição sumária do autor é a de que a literatura de Miller se define enquanto um misto de romance e autobiografia já a partir de *Trópico de Câncer*: “O próprio Miller insiste que é uma franca autobiografia, porém o ritmo e o método narrativo são os de um romance” (ORWELL, 2005, p. 95). Sua primeira obra é, então, a narrativa de uma “periferia lumpemproletária que conseguiu sobreviver à Depressão por se compor em parte de artistas autênticos, em parte de autênticos salafrários” (ORWELL, 2005, p. 96): a narrativa de uma época já quase morta, principalmente com o anúncio da Segunda Guerra Mundial. Mesmo sendo um livro de arrematada indiferença pelos acontecimentos

---

<sup>98</sup> Otto Maria Carpeaux em seu “Literatura ou pornografia?” (CARPEAUX, 2007, p. 7-16) faz uma interessante análise da questão, principalmente no que tange à obra de Henry Miller. Partindo do pressuposto de que a questão da pornografia não é um problema literário, mas sim “de polícia” já que se trata de um problema de supressão de liberdade, Carpeaux consegue relacionar os principais casos de censura de obras literárias e o argumento principal utilizado para sua liberação: o “valor literário”. Como diz o autor: “O argumento é bom, mas é insuficiente. Às vezes, esse argumento literário não passa mesmo de um pretexto para defender-se contra o terrorismo da polícia, da Justiça e da chamada opinião pública” (CARPEAUX, 2007, p. 16). Citando um caso da justiça da Noruega, que decide que a liberdade de expressão tem precedência sobre questões moralistas, Carpeaux conclui: “A liberdade, dizem os juizes de Oslo, é mais importante que a defesa da moralidade de solteironas e hipócritas. Nesse sentido, Henry Miller não é um sedutor diabólico, mas um apóstolo da liberdade” (CARPEAUX, 2007, p. 16).

políticos contemporâneos, a obra consegue deixar uma marca em Orwell que escreve o ensaio de maneira a compreender melhor o porquê deste efeito e se há, verdadeiramente, algo de significativo na aceitação de Miller em todo o contexto convulsivo que cercava a Europa na época. Mesmo *Primavera negra* que, segundo Orwell, “mostrava um declínio” em relação à sua primeira obra e não tinha “a mesma unidade do livro anterior” (ORWELL, 2005, p. 98), foi capaz de deixar esta impressão.

Mas o que há então de tão especial a respeito destas obras? A narrativa da vida dos expatriados estadunidenses **pobres** em Paris? Talvez a ideia, não tão distante, de que Miller poderia ter sido um escritor da vida dos trabalhadores se não tivesse entrado em um reino subjetivo ou se perdido na “verborragia ou no universo sedição [*sic*] dos surrealistas” (ORWELL, 2005, p. 99)? Segundo Orwell, estas primeiras obras de Henry Miller são responsáveis por uma renovação mais profunda na literatura de língua inglesa:

Elas dão uma ideia do que pode ser feito com a prosa inglesa ainda hoje, mesmo que de maneira tardia. Nelas, o inglês é tratado como linguagem falada, mas falada **sem medo**, ou seja, sem medo da retórica ou da palavra incomum ou poética. [...] É uma prosa fluente e intensa, uma prosa que contém ritmos, algo bem diferente das afirmações cautelosas e desenxabidas e dos linguajares de bar que estão na moda hoje. (ORWELL, 2005, p. 101. Grifos do autor.)

Se Henry Miller choca, é porque a obscenidade está a serviço de uma linguagem aberta e sem cautela. Orwell dirá que a linguagem da obra de Miller se aproxima do jeito que as pessoas falam: não por seu ritmo ou por tentar imitar ao máximo a maneira com que falamos, mas simplesmente porque “a vulgaridade insensível” com que as personagens falam é “extremamente comum na vida real; muitas vezes ouvi exatamente essas conversas de pessoas que estavam sequer cientes de que falavam de forma vulgar” (ORWELL, 2005, p. 100-101). Ainda a questão da linguagem obscena que pavimenta o caminho para a avaliação da obra de Miller em relação à literatura de sua época, principalmente em relação aos autores que teriam sido suas influências:

O que Miller tem em comum com Joyce é a disposição para mencionar os fatos vazios e sórdidos da vida comum. [...] Quanto à comparação com *Viagem ao fim da noite* [de Louis Ferdinand-Céline], ela está ainda mais distante do ponto. Ambos os livros usam palavras impúblicáveis, ambos são de certa forma autobiográficos, mas isso é tudo. (ORWELL, 2005, p. 102)

Mesmo que Céline use palavras de baixo calão e que Joyce foque nos aspectos mais comuns da vida cotidiana, ainda existe uma característica distintiva na obra de Miller. É nesse ponto que Orwell dá, talvez, a maior contribuição à crítica da obra milleriana: a **aceitação** enquanto chave para a compreensão de sua literatura. Com esta original interpretação, o crítico inglês consegue captar o que seria o cerne da produção de Miller em sua estada francesa. Como o **amor fati** nietzschiano<sup>99</sup>, a literatura de Miller expressa a aceitação de tudo o que existe, afirmando o real em toda a sua amplitude e crueldade. Mas esta conclusão faz com que Orwell se depare com outro problema:

Mas o que ele [Henry Miller] aceita? Em primeiro lugar, não os Estados Unidos, e sim a velha ossaria da Europa, onde cada grão de solo provou a passagem de incontáveis corpos humanos. Em segundo lugar, não uma época de expansão e liberdade, mas uma época de medo, tirania e arregimentação. Dizer “aceito” numa época como a nossa é dizer que aceitamos campos de concentração, cassetetes de borracha, Hitler, Stalin, bombas, aviões, enlatados, metralhadoras, golpes de Estado, expurgos, slogans, esteiras de Bedaux, máscaras contra gases, submarinos, espões, *provocateurs*, censura à imprensa, prisões secretas, aspirinas, filmes de Hollywood e assassinatos políticos. Não só essas coisas, claro, mas essas entre outras. (ORWELL, 2005, p. 104)

A partir deste trecho do ensaio, poderíamos esperar que a crítica de Orwell tomasse um tom reprovador no plano político. No entanto, o que testemunhamos é o alargamento da questão para outras esferas do político, principalmente para a questão da liberdade do escritor daquele momento histórico. A **aceitação** que transborda da literatura de Miller não pode ser, simplesmente, reprovada em um plano político mais tradicional já que, em si mesma, ela também apresenta uma alternativa viável à literatura daquele momento histórico. Enquanto muitos escritores do entreguerras se sentiam encurralados entre a cruz e a espada, a **aceitação** na obra de Miller libera sua linguagem de qualquer “melindre” quanto à política:

Nos piores momentos, esperava-se que nos trancássemos [escritores] numa pequena gaiola de mentiras que causava constipação; nos melhores, uma espécie de censura voluntária (“Devo dizer isso? Será pró-fascista?”) atuava

---

<sup>99</sup> “§276. **Para o Ano Novo.** – Eu ainda vivo, eu ainda penso: ainda tenho de viver, pois ainda tenho de pensar. *Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum* [Eu sou, portanto penso: eu penso, portanto sou]. Hoje cada um se permite expressar o seu mais caro desejo e pensamento: também eu, então, quero dizer o que desejo para mim mesmo e que pensamento, este ano, me veio primeiramente ao coração – que pensamento deverá ser para mim razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero aprender cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja **desviar o olhar!** E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (NIETZSCHE, 2001, p. 187-188. Grifos do autor.).

na cabeça de quase todo mundo. É quase inconcebível que bons romances sejam escritos em tal atmosfera. Bons romances não são escritos por farejadores de ortodoxia nem por pessoas extremamente conscientes de sua própria não-ortodoxia. Bons romances são escritos por pessoas **sem medo**. (ORWELL, 2005, p. 132. Grifos do autor.)

Por isso a obra de Miller é importante para Orwell: sua **aceitação** não é simples indiferença ou um virar de olhos aos problemas que ocorrem: ela é mais incisiva, já que o autor estadunidense sabe o que está ocorrendo e, simplesmente, aceita. Ao publicar livros cujos programas políticos ou morais são nulos, Henry Miller está evitando o binarismo que prendia os escritores do entreguerras. É claro que sempre existe a forma de julgamento, que vê na não ação uma covardia; e, quando existe ação, ela deve ser avaliada apenas do plano de vista histórico posterior para saber se foi devidamente correta. Ou seja, julgamento. Abdicando de ambos os posicionamentos, Miller afirma sua diferença radical ao contexto literário da época e sua contemporaneidade extrema. Parafraseando a carta, já citada, à Edmund Wilson: “não existe herói em meus livros, apenas eu mesmo”. Mesmo Orwell, com sua história de engajamento político, chega à conclusão de que a obra de Miller é indício de algo novo:

O ponto em que a obra de Miller é importante de forma sintomática é o de evitar qualquer uma dessas atitudes. Ele nem impulsiona a marcha do mundo nem tenta detê-la, mas também não a ignora de jeito nenhum. Devo dizer que ele acredita na ruína iminente da civilização ocidental com muito mais firmeza do que a maioria dos escritores “revolucionários”; só que não se sente exortado a fazer algo a respeito. Ele vadia enquanto Roma arde em chamas, e, ao contrário da grande maioria das pessoas que o fazem, vadia com o rosto voltado para as chamas. (ORWELL, 2005, p. 134)

Retomando o título de seu ensaio, “Dentro da baleia”, George Orwell dirá que Miller é o novo Jonas. Se a história bíblica de Jonas ainda faz sentido, é porque “as entranhas da baleia são apenas um útero grande o suficiente para conter um adulto. Lá ficamos, no espaço almofadado e escuro em que nos encaixamos perfeitamente, com metros de gordura entre nós e a realidade” (ORWELL, 2005, p. 135). A diferença de Miller é que “em seu caso, ocorre que a baleia é transparente. Só que ele não sente o impulso de alterar ou controlar o processo por que passa. Ele realizou o ato essencial de Jonas de tragar a si mesmo, e não ser tragado, permanecendo passivo, **aceitando**” (ORWELL, 2005, p. 136. Grifo do autor.). E esta é a atitude que faz de Miller o fim de um período literário: essa aceitação desabrida, às portas da Segunda Grande Guerra, que mostra a “**impossibilidade** de qualquer literatura de vulto até o

mundo se organizar novamente” (ORWELL, 2005, p. 144. Grifo do autor.). O imoralismo e atitude apolítica, quietismo nas palavras de Orwell, são uma forma de

despojar a realidade de seus horrores pela simples submissão a ela. Entre nas entranhas da baleia – ou, antes, admita estar dentro da baleia (porque, claro, **você está**). Entregue-se à marcha do mundo, pare de lutar contra ela ou de fingir que a controla; limite-se a aceitá-la, suportá-la, registrá-la. Essa parece ser a fórmula que qualquer romancista sensível provavelmente adotará agora. (ORWELL, 2005, p. 142. Grifos do autor.)

Isto aliado ao fato de que Miller, mais do que expressão desta aceitação do mundo como é em um momento quase desesperador, é também o “único escritor de prosa imaginativa de algum valor surgido entre os povos de fala inglesa nos últimos tempos” (ORWELL, 2005, p. 143). O ensaio de Orwell é surpreendente pois quase obriga um escritor engajado como ele a se posicionar favoravelmente a este Jonas em sua baleia transparente, passeando pela cidade em chamas e vendo tudo queimar sem nada fazer.

A abordagem de Maurice Blanchot é bem diversa da de Orwell. Em seu “De Lautréamont a Miller” (BLANCHOT, 1997b, p. 159-171) o autor francês também faz um resumo da obra como os críticos que citamos anteriormente: “narrativa de fatos que ele apresenta como acontecidos a ele [Miller], por exemplo, sua vida em Paris, a vida de um estrangeiro que não tem dinheiro e esbarra dia após dia nos habituais incidentes de uma existência à qual falta tudo” (BLANCHOT, 1997b, p. 164). No entanto, o ponto de partida de Blanchot é diferente: sua principal intenção é fazer um comparativo entre a obra de Miller e a de Lautréamont, como está claro no título de seu ensaio. Segundo o autor, existe uma relação próxima entre a obra dos dois autores: “Esses blocos de prosa que são *Trópico de Câncer* e a *Primavera negra*, esses campos de palavras que precisam ser entendidos em toda sua amplitude e não por partes, trazem-nos uma maneira de ler e de compreender que, em nosso espírito, está ligada a *Maldoror*” (BLANCHOT, 1997b, p. 159)<sup>100</sup>. Se os livros de Miller se apresentam como blocos de prosa, essa característica está intimamente ligada à proliferação de uma linguagem tão frenética que pretende a tudo digerir e abarcar em seu fluxo:

É que a obra pretende se desenvolver com o vigor de células furiosas, como essa proliferação de substâncias vivas que, justamente por causa da superabundância de vida, é sinal de morte. [...] O ideal do seu livro é ser

---

<sup>100</sup> Discutiremos as conclusões de Blanchot sobre a obra de Miller sem abordar o comparativo com a obra de Lautréamont. Preferimos este tipo de abordagem para não nos desviarmos demais da obra de Miller em discussões não tão relevantes.

também o que se reabsorve ao se desenvolver, um poder que se anula pelo próprio excesso. (BLANCHOT, 1997b, p. 163)

Em nossa abordagem de *Trópico de Câncer* apontamos para as consequências do registro enquanto forma de escrita e da forma de conteúdo em fluxo, sua característica temporal diferenciada. Aproximamo-nos destas conclusões de Blanchot, pois como pode ser percebido na citação acima, o crítico francês atesta para esta violência substancial da obra, para a aparente rapidez com que as palavras parecem cair umas sobre as outras, acompanhando o fluxo de acontecimentos em seu desenvolvimento. Outro ponto de contato entre nossa perspectiva e a de Blanchot é o tipo de abordagem à obra feita pelo autor: Blanchot se coloca em uma perspectiva experiencial, ou seja, mais do que categorizar as narrativas de Miller analiticamente, sua pretensão é justamente a de aproximar-se de sua potência enquanto bloco de sensações. Ao se demorar sobre os efeitos que surgem com a linguagem de Miller em suas obras, Blanchot está dando ênfase ao próprio desenvolvimento de suas narrativas em correlação com o tipo de afectos e perceptos que ela produz. Por isso ele as define enquanto “blocos de prosa” que devem ser experimentados e entendidos em “toda sua amplitude”. A via de acesso a esta perspectiva só se faz, no entanto, quando o autor francês introduz a questão da temporalidade nas obras de Miller:

Essas narrativas não seguem a duração que evocam. Desenrolam-se quase sempre no presente, e esse presente é um corte simultâneo dos momentos mais diferentes vividos pelo escritor, e não tais como sua memória os restitui, mas numa estranha superposição, como se a proliferação da sua linguagem lhe assegurasse uma verdadeira ubiquidade temporal, uma presença nas dimensões pelo menos conciliáveis [...]. A linguagem cria sua duração, é esse desenvolvimento explosivo, essa marcha infatigável, essa exaltação que fazem subir do fundo de um texto em que os detalhes não são excepcionais nem as ideias muito importantes um sentido atormentador e acabrunhante, uma tensão extrema que, como em Lautréamont, resulta numa passividade furiosa. (BLANCHOT, 1997b, p. 164)

O foco dado por Blanchot é na força da linguagem destas obras, que criam uma temporalidade que superpõe passado, presente e até futuro – é o ritmo explosivo da própria linguagem que cria esta estranha característica temporal ubíqua e protela o sentido para um certo “fundo” do texto. Concordando ou não com a categoria de “profundidade” em um texto, é certo que Blanchot consegue encontrar na obra de Miller uma característica importantíssima ao perceber o papel da linguagem enquanto organizadora e criadora de novos ritmos temporais, o que o distancia dos críticos anteriormente discutidos, que apenas citam esta questão.

Esta interessante perspectiva é matizada pela entrada em cena de algumas teses caras à Blanchot. Centrada na questão da morte<sup>101</sup>, as conclusões de Blanchot parecem indicar que a morte é origem e fim da literatura de Miller. Mesmo quando suas obras parecem desvincular-se desta questão, tendo como fundo uma afirmação desabrida de amor ao real em toda sua crueldade – “um grito de guerra à beira do abismo” – Blanchot nada mais vê aí do que “apenas uma palavra, semelhante às outras: em seus livros nunca nos aproximamos da última palavra” (BLANCHOT, 1997b, p. 171). Esta afirmação, logo após insistir no vigor da linguagem de Miller, é o que nos tornou ainda mais desconfiados das considerações finais do ensaio do crítico francês. Para Blanchot, mesmo como obra com temporalidade *sui generis* e com uma linguagem potente, a literatura de Henry Miller ainda teria que garantir seu fechamento enquanto escrita para a morte.

Parece-nos, então, que Blanchot procura um desenvolvimento dialético na obra de Miller que aponte, justamente, para sua completude enquanto “obra”, conceito que o crítico explorou em *O espaço literário* (BLANCHOT, 2011). Só que o Blanchot de *O espaço literário* já não é o mesmo de *A parte do fogo*: se no primeiro ele pode afirmar que “um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua posição” (BLANCHOT, 2011, p. 7), marcando assim o paradoxo da obra que se faz aquém e além de seu centro de gravidade, ou seja, no ponto em que “a realização da linguagem coincide com seu desaparecimento” (BLANCHOT, 2011, p. 38), em “De Lautréamont a Miller” o ponto central da obra ainda é mais ou menos fixo, sendo o tema morte, enquanto a experiência original e final, a única experiência que faz de nós “homens”. Por isso o autor francês abordará o que

Miller chama suas “grandiosas caminhadas obsessivas”, que vão de uma cidade a outra, de um mundo a outro, e que têm como meta apenas um “Eu contínuo e contínuo e contínuo” sem esperança e sem fadiga. Sua linguagem mesma é esse fluxo inesgotável, esse impulso para frente, o mais ardente, o mais vertiginoso que existe e que, no entanto, só evoca um retorno sem fim para uma vida já passada, uma marcação de passo monótona, uma busca obstinada do princípio. (BLANCHOT, 1997b, p. 166)

Este princípio se relaciona diretamente à ambiguidade da linguagem que quer dizer mais do que pode, uma “linguagem [que] busca se separar do homem e mesmo da linguagem,

---

<sup>101</sup> Em “De Lautréamont a Miller” a questão da morte aparece enquanto temática, ainda não alçada à categoria de conceito. Nossa intenção não é discutir a teoria de Blanchot, por isso não temos a preocupação em estabelecer um comparativo com seu clássico “A literatura e o direito à morte” (BLANCHOT, 1997a, p. 289-330), presente na mesma coletânea: as questões abordadas não são as mesmas e, portanto, não nos interessam neste contexto.

[que] penetra sob a terra, torna-se ar, água, noite” (BLANCHOT, 1997b, p. 166). O paradoxo da obra de Miller, para Blanchot, está neste movimento sempre em frente que nada mais é que um retorno ao passado, em busca de uma origem diferida, para além da morte. Por isso o autor francês diz que a obra de Miller é incapaz de dar o último passo, de dar a palavra final: ainda existe uma nostalgia de um passado mítico, um centro de gravidade que se fixa na linha do tempo enquanto nostalgia de algo já passado. Blanchot percebe que a narrativa possui um centro de gravidade fixo que a atrai sempre para o passado, disfarçada sob uma temporalidade quase toda centrada no presente: mesmo com a proliferação intensa de sua linguagem, o autor francês observa que a obra de Miller parece sempre centrada em um passado quase sempre idealizado.

Esse caminhante furioso, cujo coração queima, cuja marcha é sem fim, está petrificado por seu próprio movimento e, se avança, o faz nas ruas em que todo passo é um retorno ao passado, em que os monumentos e as casas estão saturadas de sonhos já vividos e de angústias já sentidas, em que, não importa o que faça, qualquer que seja sua ânsia de correr para o futuro, é para um passado inacessível e perdido, para a morte já ali, que o seu próprio desejo o obriga a retornar. (BLANCHOT, 1997b, p. 165)

Esta centralidade do passado, ou da morte já que Blanchot as trata neste ensaio quase como equivalentes, é bem distinta do que discutimos até aqui. Ela é, inclusive, contraditória com a própria afirmação da existência de uma “ubiquidade temporal” na obra de Miller. Como mostramos anteriormente, *Trópico de Câncer* não configura um retorno ao passado já que está **se fazendo** com o fluxo que ele mesmo é. Sendo assim, a única justificativa para tal afirmação seria a de que Blanchot estaria trabalhando com *Primavera negra*. Mesmo que este fosse o caso, seu ensaio procura dar uma ideia de conjunto da obra do escritor estadunidense, ou seja, sua tese é uma generalização sobre a obra de Miller como um todo. O que nos leva a tomar as conclusões de Blanchot apenas parcialmente. A variação temporal é tão grande, como o próprio Blanchot afirma, que seria difícil encontrar o centro deste turbilhão de tempo apresentado na obra de Miller – mesmo em um passado idealizado. Por nossas análises de *Trópico de Câncer* fica claro o porquê de discordarmos destas conclusões. Passemos, então, à *Primavera negra*.

## CAPÍTULO 6 - FRANÇA, 1936: Primavera Negra

E eu espero que Deus me leve, como costumava dizer o bom mestre, se estiver mentindo em uma só palavra do que digo. (Deus, acima mencionado, definido como foi por Santo Agostinho da seguinte maneira: “Uma esfera infinita, cujo centro está em toda parte e a circunstância em parte nenhuma.”).

(MILLER, 1968, p. 91)

*Primavera negra* é um livro que não segue o mesmo estilo ou a mesma organização de *Trópico de Câncer*. O livro é dividido em dez cenas independentes, todas iniciando com uma epígrafe retirada do próprio texto que anunciam. Este tipo de divisão em cenas já é indicativo do desejo de livrar-se de uma cronologia linear, passando “imperceptivelmente de uma cena, de uma idade, de uma vida para outra” (MILLER, 1968, p. 19). Todas as cenas apresentam certa variação em suas formas de expressão, mas partilham de traços comuns que dão coesão ao conjunto dos textos. As dez cenas são assim intituladas: “O décimo-quarto distrito” (MILLER, 1968, p. 13-25); “Terceiro ou quarto dia de primavera” (MILLER, 1968, p. 26-37); “Uma tarde de sábado” (1968, p. 39-53); “O anjo é minha marca d’água!” (MILLER, 1968, p. 55-71); “A alfaiataria” (MILLER, 1968, p. 73-109); “Jabberwhorl Cronstadt” (MILLER, 1968, p. 111-124); “Mergulho na vida noturna” (MILLER, 1968, p. 125-149); “Subindo e descendo pela China” (MILLER, 1968, p. 151-171); “Teatro de revista” (MILLER, 1968, p. 173-188); e “Maníaco megalopolitano” (MILLER, 1968, p. 189-195).

**Cenas**, pois estas narrativas se constituem enquanto variações sobre um ou vários temas que tenham, por acaso, atizado a memória do narrador sem a necessidade de um fio condutor para suas narrativas que não o simples vadiar em um tempo de interação entre presente, passado e futuro. Tomemos como exemplo a cena “A Alfaiataria” (MILLER, 1968, p. 73-109), para iniciarmos esta discussão. O narrador busca contar o cotidiano na alfaiataria de seu pai: os clientes, os amigos, o trabalho na oficina do alfaiate, as peripécias no bar da frente da loja – nada escapa ao olhar do narrador. O escopo de seu foco vai se dilatando, mostrando como a alfaiataria está ligada ao ambiente da família, do bairro e da cidade, a forma com que influencia a vida das várias personagens que interagem com o local e com o pai do narrador. A cena desenvolve-se em uma temporalidade de progressão linear, com marcações temporais mais ou menos claras:

O dia costumava começar assim: “Peça a fulano de tal alguma coisa por conta, **mas não o insulte!**” Eram uns bastardos melindrosos, todos aqueles peidos velhos a que servíamos. [...] Lá estávamos nós, bem em frente do Olcott, alfaiates da Quinta Avenida, embora não estivéssemos na avenida. Uma sociedade de pai e filho, com a mãe controlando as despesas. (MILLER, 1968, p. 75. Grifos do autor.)

A cena se desenrola de maneira comum, mostrando o dia a dia do narrador que vai crescendo em tal ambiente, conhecendo as pessoas que formam o círculo de amizades de seu pai; outro ponto que dá a ideia de progressão linear é a trajetória de uma época de relativa bonança na alfaiataria até o declínio do comércio com a entrada em cena das lojas de departamento. Por mais que os gastos e o exagero na bebida produzam acontecimentos interessantes, é quando a narrativa esbarra em personagens mais estranhos, como Tia Melia e Tio George, que algo parece se transformar. É como se a loucura atribuída às personagens começasse a intrometer-se na narrativa, que embaralha vários tipos de registros: “Temperatura a zero e o maluco George, tendo um braço arrancado a mordidas por um cavalo vestido com os restos de homens mortos. Temperatura a zero e *Tante*<sup>102</sup> Melia procurando os pássaros que deixava em seu chapéu” (MILLER, 1968, p. 92). Esta transformação começa também a ocorrer no nível temporal, onde os saltos temporais entre passado e presente se tornam constantes e o narrador começa a introduzir elementos claramente acessórios à narrativa, como se estas intrusões viessem da loucura de George ou Melia:

Mele não era boa dona de casa, como disse, mas sabia fazer fricadellas. Aqui está a receita, enquanto estou pensando nela: um destempero composto de humo de pão úmido (de um belo urinol) com carne de cavalo (só dois machinhos) picada muito fina e misturada com um pouco de carne de salsicha. Enrolar nas palmas das mãos. O *saloon* que ela e Paul tinham, antes de aparecer a mulher de Hamburgo, ficava bem perto da curva do trem elevado na Segunda Avenida, não longe do pagode chinês usado pelo Exército de Salvação. (MILLER, 1968, p. 96)

O que começa como cena saudosista dos tempos de trabalho na alfaiataria se torna uma narrativa retrospectiva com a intrusão de quem o narrador é no presente: “Por que não podiam arrumar pra ela [*Tante* Melia] um lugar ao lado do fogo, deixar que ela ali se sentasse e sonhasse, se era isso o que desejava fazer? Por que é preciso que todos **trabalhem** – até mesmo os santos e os anjos?” (MILLER, 1968, p. 96. Grifo do autor.). Só que esta avaliação do passado pelo presente não se resume a uma análise retrospectiva dos fatos, mas sim em

---

<sup>102</sup> Tia, em alemão.

uma atualização do passado enquanto vivo, ou seja, trazer esta memória novamente ao campo da experiência presente – todos aqueles que formam essa cena já estão mortos, mas nunca morreram: ainda estão presentes e vivos no narrador que se torna receptáculo destas vidas e os mantêm presentes na narrativa:

Os homens que meu pai amava eram fracos e encantadores. Desapareceram todos, e cada um deles, como estrelas brilhantes diante do sol. Desapareceram serenamente e catastróficamente. Nenhum fragmento restou deles – nada a não ser a lembrança de seu esplendor e glória. Eles fluem agora dentro de mim como um vasto rio entupido por estrelas cadentes. Eles formam o negro rio fluente que conserva o eixo de meu mundo em constante revolução. (MILLER, 1968, p. 100)

Essa relação das personagens com o narrador é constitutiva de quem ele é, fazendo com que a forma de expressão se esforce não apenas para dar conta de tantas perspectivas como também necessitar de uma temporalidade que não obedeça a um vetor fixo. O que começa a formar um tipo de ideia de como a forma de expressão escolhida vai entrar em contato com o conteúdo é a própria relação do narrador com a cidade – a “rua” oferece as características que veremos serem as mais condizentes com o estilo da obra: “Ter nascido na rua significa vaguear toda a vida, ser livre. Significa acidente e incidente, drama, movimento. [...] O que não se passa em plena rua aberta é falso, derivado, isto é, **literatura**” (MILLER, 1968, p. 15. Grifo do autor.). Novamente, como em *Trópico de Câncer* (MILLER, 2006d, p. 225), o narrador procura se afastar de certa ideia de literatura, enfatizando o movimento e o campo de experiências representado por sua relação com a rua como o mundo a ser explorado por sua narrativa. A rua é o local em que as coisas acontecem, onde os acontecimentos são produzidos em conjunto com aqueles que os vivem – é um mundo de movimento, de liberdade. É desta paisagem produzida em conjunto com aquele que a narra que surgem as possibilidades de narrar utilizando-se uma temporalidade ubíqua, como havia dito Blanchot.

O ritmo temporal das cenas de *Primavera negra* é comandado pelo movimento e pela presentificação dos fatos passados: mesmo com a grande variação em seus conteúdos, podemos encontrar este ponto de encontro que se define a partir da relação do narrador com a paisagem que habita e que o habita. No entanto, sem elaboração, o caos de movimento e experiências da rua não seria capaz de se constituir enquanto conteúdo passível de ser narrado, já que puro caos que não se presta a ser domado. Se a rua é movimento, é a partir de outro análogo que as experiências e o movimento retirados deste espaço disforme podem ser

organizados: entra em cena o caminhar, como forma de movimento capaz de entrar em ressonância com o caos da rua e capaz de fazer com que os conteúdos tomem forma:

Nós andamos pelas ruas com mil pernas e olhos, com antenas peludas captando o mais ligeiro indício e lembrança do passado. No caminhar a esmo paramos de vez em quando, como plantas compridas e viscosas, e engolimos inteiros os pedaços vivos do passado. (MILLER, 1968, p. 21)

O caminhar se imiscui no conteúdo: seu ritmo e cadência oferecem certa organização de que o caos de experiências carecia. Ao oferecer certa forma ao conteúdo, captando suas nuances e introduzindo certa disciplina do movimento, o caminhar retém e organiza o fluxo de acontecimentos passados e presentes, acompanhando o movimento do real lado a lado, ou seja, um movimento que funciona como caixa de ressonância para o outro<sup>103</sup>. Com o caminhar, tudo pode ser absorvido e trabalhado: o movimento no espaço faz ressoar as experiências imersas na intensidade do tempo. Daí o ressurgimento de algo já visto em *Trópico de Câncer*: o real contra a representação, o acaso e o absurdo do real contra o sonho: “Os sonhadores sonham do pescoço para cima, com os corpos seguramente amarrados na cadeira elétrica. Imaginar um mundo novo é vivê-lo diariamente, cada pensamento, cada olhar, cada passo [...]” (MILLER, 1968, p. 32). O caminhar emaranhado ao conteúdo faz esta passagem do sedentarismo do sonhador para o movimento dos que realmente estão vivos, sendo a forma persistente em quase todas as dez cenas que compõem a obra<sup>104</sup>. Seja em “O anjo é minha marca d’água!” em que o processo criativo do escritor/pintor é esmiuçado (MILLER, 1968, p. 55-71) até “Subindo e descendo pela China” (MILLER, 1968, p. 151-171) e na cena final, “Maníaco megalopolitano” (MILLER, 1968, p. 189-195), é o caminhar que se constitui enquanto forma de acompanhar o frenesi das experiências presentes – o caminhar é abertura para uma expressão que nasce da experiência do movimento corporal e se estende até as raias da experimentação na própria duração. “É quando estou deixando o Café

---

<sup>103</sup> É Nietzsche que fornece, em *Crepúsculo dos ídolos*, uma interpretação do movimento como intimamente ligado à capacidade de pensar: “§34 – *On ne peut penser et écrire qu’assis* [Só se pode pensar e escrever sentado] (G. Flaubert). É assim que te pego, Niilista! A pachorra é justamente o **pecado** contra o Espírito Santo! Só os pensamentos que **surgem em movimento** têm valor” (NIETZSCHE, 2000, p.15, Grifos do autor.).

<sup>104</sup> A cena “Mergulho na vida noturna” (MILLER, 1968, p. 125-149), parece mais próxima dos textos surrealistas, o que seria algo a complicar os aspectos da obra que viemos apontando até o momento. No entanto, Anaïs Nin já havia percebido que tal cena, mesmo que superficialmente parecida com um texto surrealista, não partilha de um mesmo conteúdo ou ponto de partida para a narrativa: “*My objection at the time was that it was too real, because images in dreams are not so concrete, they are incandescent, luminous, transparent. I felt then it lacked the mystery of the dream, its half-born, half-finished images. [...] To write about dreams he [Henry Miller] turned the world upside down and scrambled images, but it was the contents of the physical world he reshuffled, it was not a metaphysical experience, that is a physical image suffused with light, an X-ray of our psychic reconstruction*” (NIN, 1969, p. 180).

Wepler que ouço um barulho estranho e sibilante. Não é preciso olhar para trás – sei que é meu corpo correndo para juntar-se a mim” (MILLER, 1968, p. 154).

Pode parecer contraditório dizer que o caminhar implica em afirmar o real ao mesmo tempo em que impõe uma dissociação do próprio corpo. A relação com o texto de Bergson no livro *A evolução criadora*<sup>105</sup> é imprescindível neste momento: “[...] a materialidade de um corpo não termina no ponto em que o tocamos, mas se acha presente em toda a parte onde sua influência se faz sentir” (BERGSON, 1973, p. 197). É nesta esfera de influência que *Primavera negra* parece se desenvolver: seja com esta participação fragmentária das vidas de outras pessoas no narrador, ou mesmo na passagem anteriormente citada de *Primavera negra*. É nesta zona de influência que caminha o narrador: a rua é o espaço livre em que os conteúdos influenciam e são influenciados pelo narrador. Bergson é uma grande influência para Henry Miller, mas seu impacto se dá mais pelas trilhas que abre para sua literatura do que por um aprendizado filosófico orientado. O narrador de *Primavera negra* é um exemplo disso, já que parece estar siderado pelas possibilidades e experimentando estas sendas abertas pela filosofia de maneira prática, na narrativa. Os ecos se fazem ouvir: um corpo que precisa correr atrás daquele que o possui na narrativa de *Primavera negra*; os desenvolvimentos da física e o apagamento das individualidades em direção à interação entre os corpos em *A evolução criadora*:

Quanto mais a física progride, mais se apaga a individualidade dos corpos e até das partículas nas quais a imaginação científica começara por os decompor; corpos e corpúsculos tendem a fundir-se numa interação universal. As nossas percepções dão-nos o desenho da nossa ação possível sobre as coisas, muito mais do que o das próprias coisas. Os contornos que achamos nos objetos marcam apenas aquilo que deles podemos alcançar e modificar. As linhas que vemos traçadas através da matéria são as mesmas sobre as quais temos que circular. Contornos e caminhos acentuaram-se à medida que se preparava a ação da consciência sobre a matéria, isto é, em suma, à medida que a inteligência se constituía. É pouco crível que os animais construídos segundo um plano diferente do nosso, por exemplo um Molusco ou um Inseto, recortem a matéria segundo as mesmas articulações. Nem sequer é necessário que a fragmentem em corpos. Para seguir as indicações do instinto não é necessário distinguir **objetos**, basta distinguir **propriedades**. (BERGSON, 1973, p. 197. Grifos do autor.)

---

<sup>105</sup> A obra de Henri Bergson, principalmente *A evolução criadora* (BERGSON, 1973), é uma das grandes influências de Miller e dos narradores da trilogia francesa. A inclusão desta citação se dá por uma questão contextual da discussão: abordaremos mais detidamente a influência direta da filosofia de Bergson no próximo capítulo “França, 1939: Trópico de capricórnio”.

A aparente contradição se desfaz neste movimento que está acentuando caminhos e contornos nas coisas em seu caminhar: o corpo se torna porta de entrada, mas não possui um fim definido, ou seja, ele se expande em um tipo de “interação universal” com outros corpos<sup>106</sup>. As experiências narradas nunca partem de um corpo “uno”, mas sim de uma interação, uma relação entre vários corpos e sua capacidade de afetar e ser afetado: de pessoas já mortas, de experiências presente e passadas, da pintura de um quadro – cada sensação forma corpo e faz parte da narrativa. Podendo apenas ser narradas no tempo, as sensações só se relacionam ao tomarem parte nesta heterogeneidade temporal no presente, no ponto de encontro com o passado vivo, com permanências vivas do passado surgindo em concomitância com o fluxo de experiências do presente. O corpo que corre atrás do narrador é o corpo organizado em contraposição às caminhadas nesta interação universal, nesta zona de influência em que se move o narrador – que apenas “sente” num plano relacional sem centro e sem espaço definidos.

Na figura do caminhar como porta de entrada à interação, imiscui-se outro tipo de movimento encarnado no andar de bicicleta. Este outro tipo de movimento concorre com o caminhar enquanto forma de interação com o conteúdo, tornando a relação mais complexa. A bicicleta é uma forma de movimento mais ágil, ou seja, mais suscetível a entrar em ressonância com outros corpos em movimento. Mesmo assim, a bicicleta surge como meio diferenciado de interação, aparecendo como dispersor de energia, como maneira de fugir das imposições das sensações que assaltam o narrador em seu perambular: “São mais ou menos dez horas da manhã quando esta linha grita para mim. A partir desse momento – até quatro horas desta manhã – estou nas mãos de potências invisíveis” (MILLER, 1968, p. 58). É neste momento que o andar de bicicleta surge: “Se continuar neste ritmo poderei ter uma hemorragia. Por volta de três horas resolvo não obedecer mais. Vou sair para comer. [...] Vou em minha bicicleta a fim de expulsar o sangue da cabeça” (MILLER, 1968, p. 58). E, ainda em “O anjo é minha marca d’água!”, a bicicleta novamente aparece como forma de se livrar da imposição de escrever, como forma de dispersão: “fico pensando se não deveria dar uma voltinha antes de sentar-me para escrever. A bicicleta está no meu quarto. Está suja. A

---

<sup>106</sup> Deleuze, ao apresentar a concepção de corpo de Espinosa, se aproxima muito do que temos discutido. Segundo ele, um corpo é definido a partir de duas proposições: primeiro, a “proposição cinética [que] nos diz que um corpo se define por relações de movimento e de repouso, de lentidão e velocidade entre partículas. Isto é: ele não se define por uma forma ou por funções” (DELEUZE, 2002, p. 128); a segunda proposição “referente aos corpos nos remete ao poder de afetar e ser afetado. Não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus órgãos ou funções; tampouco se define um corpo como uma substância ou um sujeito. [...] [Definiremos um corpo, um homem, um animal], pelos afetos de que ele é capaz” (DELEUZE, 2002, p. 128-129).

bicicleta, quero dizer. Apanho um trapo e começo a limpá-la” (MILLER, 1968, p. 59). Em todas as oportunidades, a bicicleta é sempre o modo pelo qual as experiências e sensações são dispersadas para que não sobrecarreguem o narrador com suas imposições.

O caminhar se configura enquanto polo aglutinador de experiências, o tensor que faz com que estas vivências do narrador tornem-se passíveis de serem narradas; a bicicleta é meio de dispersão e respiração, ou seja, influi no conteúdo como o polo distensor – facilitando com que o conteúdo não se anule em uma concentração exagerada de acontecimentos ou em uma interação tão indefinível quanto a massa de sensações e de corpos interagindo em um momento dado. Um exemplo deste tipo de concentração temporal e de conteúdos exagerada está em trechos como o de “Subindo e descendo pela China” em que o narrador faz uma lista de quase duas páginas citando nomes de cidades, escritores, amigos, marcas conhecidas, dentre outros (MILLER, 1968, p. 165-167): “**Meu corpo...** os lugares que ele conheceu, tantos lugares e todos tão estranhos e sem relação **comigo**. O deus Ajax arrastando-me pelos cabelos, arrastando-me através de ruas distantes em lugares distantes – lugares malucos... Quebec, Chula Vista, Brownsville, Suresnes, Monte Carlo [...]” (MILLER, 1968, p. 165. Grifos do autor.). Este jorro caótico de lugares, pessoas, fatos passados e atuais, fazem o narrador se questionar sobre o tempo em que está vivendo: “Ao cruzar-se comigo na rua que francês suspeitará que eu levo dentro de mim um dicionário de nomes? E com cada nome uma vida e uma morte? Quando eu desço a rua com ar absorto saberá algum francês **que** rua estou descendo?” (MILLER, 1968, p. 167. Grifo do autor.). Este questionamento, que se dá justamente quando os conteúdos da rua como espaço de interação tornam-se por demais tensionados e desorganizados, é o que talvez tenha feito Blanchot insistir na relação entre morte/passado como um centro da narrativa milleriana. No entanto, a morte só é centro se o movimento não tiver organização suficiente, se for caótico demais. É “**seguinto em frente, em frente, em frente**” (MILLER, 1968, p. 167. Grifos do autor.) que se sai desta armadilha, é livrando-se deste corpo sem relação com quem o narrador é quando está na rua: é sair do plano de interação da “rua” que traz a morte – é o estado estacionário que significa perigo e dissolução para o narrador, incapaz de impedir que o amontoar do passado o sotierre. Ao não perceber a tensão entre os dois polos caminhar-bicicleta influenciando no conteúdo é que Blanchot se confunde com a natureza da própria narrativa: ignorando a interação entre tensor-distensor, o crítico francês também se afasta da forma de expressão do livro de Miller. Isto porque entre os dois polos de tensão e distensão, é que *Primavera negra* se forma e se coaduna com a expressão:

Daqui por diante caminhamos divididos em miríades de fragmentos, como um inseto com uma centena de pés, uma centopeia de pés macios e ágeis que bebe na atmosfera; caminhamos com filamentos sensíveis que bebem avidamente passado e futuro, e todas as coisas fundem-se em música e tristeza; caminhamos contra um mundo unido afirmando nossa desunião. Todas as coisas, enquanto caminhamos, dividem-se conosco em miríades de fragmentos iridescentes. (MILLER, 1968, p. 16)

As experiências são absorvidas a todo o momento pelos “filamentos sensíveis” que se alimentam de passado e futuro: aglutinando-se com o caminhar e dispersando-se com a bicicleta, o plano de interação da “rua” se desenrola no presente que se constitui enquanto ponto de ligação entre o acúmulo de todo passado e passagem ao futuro<sup>107</sup>. Com a caminhar as coisas “fundem-se em música e tristeza”, entrando em ressonância com o movimento da experiência atual do narrador e do mundo: para narrar aquilo que se experiencia na “rua”, somente uma forma de expressão heterogênea poderia ser adequada, pois a experiência só pode se expressar dividindo-se “em miríades de fragmentos iridescentes”. É neste ponto que *Primavera negra* apresenta suas características formais mais interessantes e impressionantes.

Assim como o narrador teve que se tornar o próprio fluxo em *Trópico de Câncer*, o narrador de *Primavera negra* é obrigado a transformar-se em ponto de dispersão destas experiências e memórias formadas a partir do caminhar: ele é fragmentado por estas reminiscências que o cindem e o compõem em um processo impessoal – a desunião e fragmentação são os processos que definem o próprio caráter heterogêneo da matéria de sua escrita, de sua própria subjetivação. E esta questão temporal, que marca a **heterogeneidade** de *Primavera negra*, é tão forte e marcante que faz surgir e reviver em uma cena companheiros já mortos há muito, como se ainda convivendo no presente: “Encontrei-me novamente com meu ídolo, Eddie Carney, o rapaz que nunca mais vi desde que deixou o velho bairro. [...] Os rapazes do lado norte e os rapazes do lado sul – todos enfiados em um monte de esterco e suas tripas penduradas no arame farpado” (MILLER, 1968, p. 167-170). Todos os conhecidos revivem nesta expedição a um tempo heterogêneo, como que novamente presentes e vivos, mesmo que o narrador já saiba que quase todos morreram durante a Primeira Grande Guerra: o fato é que, de alguma forma, eles podem ressurgir enquanto vivos justamente porque a trava que bloqueava o narrador em uma concepção linear de passado-presente-futuro já não é mais pertinente. Vale lembrar a expressão de Bergson, que dizia que os corpos ainda se acham presentes onde sua influência se faz sentir: o plano de interação da

---

<sup>107</sup> A diferença da busca por uma atemporalidade em *Trópico de câncer* expressada no presente, para esta relação entre presente, passado e futuro em *Primavera negra* é fundamental.

“rua” é o espaço em que esta influência ainda se faz sentir, sejam para antigos companheiros mortos ou para certas sensações que ainda se fazem presentes neste plano de interação. No aprofundamento temporal introduzido por *Primavera negra* está o principal desenvolvimento e diferença em relação ao livro anterior: se em *Trópico de Câncer* a narrativa enunciada quase totalmente no tempo presente dava ao escritor a possibilidade de expandir seu escopo narrativo de maneira a ocupar as páginas com verdadeiros “blocos de prosa” (BLANCHOT, 1997b, p. 159), jorros narrativos que arrastavam tudo em seu caminho inclusive o tempo, esta característica será ainda mais flagrante em *Primavera negra* com a volta do Tempo como categoria de diferenciação, e não mais princípio de sujeição como era interpretada. As cenas se orientam em *Primavera negra* segundo o signo do caranguejo – ponto chave para compreender sua variação temporal:

Eu sou Cancro, o caranguejo, que se move de lado, para trás e para frente à vontade. [...] Vocês pensaram que eu estivesse sentado todo o tempo na Place Clichy, talvez bebendo um *apéritif*. De fato, eu **estava** sentado na Place Clichy, mas isso foi há dois ou três anos. E eu **estive** parado no bar do Little Tom Thumb, mas isso foi há muito tempo, e desde então um caranguejo vem mordendo meus órgãos vitais (MILLER, 1968, p. 34-36. Grifos do autor.)

Neste tempo finalmente liberado de cronologia o narrador revela-se enquanto narrador de “uma história de **todos** os tempos” (MILLER, 1968, p. 31. Grifo do autor.): o pronome “eu” deixa de ser pessoal para funcionar apenas como índice de uma multiplicidade – um fragmento composto de fragmentos heterogêneos não-pessoais: “A gente precisa agir **como se** o passado estivesse morto e o futuro fosse irrealizável. A gente precisa agir **como se** o próximo passo fosse o último, o que ele é. Cada passo à frente é o último e com ele um mundo morre, inclusive o eu da gente”<sup>108</sup> (MILLER, 1968, p. 33. Grifos do autor.). A cada passo da caminhada um mundo novo, um presente que aniquila passado e futuro ao reorganizar sua matéria de base: a única forma de expressão adequada só pode ser heterogênea, pois está em todos os tempos **simultaneamente**. O narrador proclama a morte do eu, pois sua fixidez enquanto ponto referencial jamais se adequaria à vivência em múltiplos tempos simultaneamente:

---

<sup>108</sup> Novamente se faz presente a influência de *A evolução criadora*: “Podem as circunstâncias ser as mesmas, mas já não será a mesma pessoa sobre a qual elas agem, pois que a alcançam em novo momento da sua história” (BERGSON, 1973, p. 45)

Quando eu desço a rua absorto saberá algum francês **que** rua estou descendo? Saberá ele que estou andando dentro da Grande Muralha Chinesa? Nada está registrado em meu rosto – nem sofrimento, nem alegria, nem esperança, nem desespero. [...] Vi a terra assolada, lares devastados, famílias arrancadas. Cada cidade por que andei me matou – tão vasta a miséria, tão interminável e incessante labuta. De uma cidade a outra eu caminhei, deixando atrás de mim uma grande procissão de eus mortos e ressoantes. **Mas eu próprio continuo seguindo em frente, em frente, em frente.** (MILLER, 1968, p. 167. Grifos do autor.)

Os polos organizadores do conteúdo, caminhar/bicicleta, se encontram com a heterogeneidade temporal que formam sua base, complementando-se no abandono de eus passados e no processo de nascimento de um novo eu: o movimento segue em frente, em uma perspectiva que privilegia o processo mais do que o fim – o infinito espaço-tempo entre um momento e outro, entre uma coisa e outra: “a diferença de um milímetro, um fio de espaço entre a China e Netuno” (MILLER, 1968, p. 33). Na citação abaixo podemos perceber de maneira mais incisiva esta relação entre heterogeneidade temporal e forma de conteúdo:

Há neste pequeno trecho da Place Clichy a La Fourche alguma coisa que faz com que todas as grandes caminhadas obsessivas floresçam imediatamente. É como mudar de um solstício para outro. Suponhamos que eu tivesse acabado de sair do Café Wepler e que levasse um livro debaixo do braço, um livro sobre Estilo e Vontade. Talvez quando estivesse lendo esse livro eu não compreendesse mais do que um ou duas frases. Talvez eu ficasse lendo a mesma página a noite inteira. Talvez eu absolutamente não estivesse no Café Wepler, mas ouvindo a música deixasse meu corpo e voasse para longe. **E onde estou eu então?** Ora, eu saí para um passeio obsessivo, um curto passeio de cinquenta anos mais ou menos efetuados ao virar de uma página. (MILLER, 1968, p. 154. Grifos do autor.)

Falamos brevemente de expressão neste **tracejar com-junto** com *Primavera negra*, pois temos que desenvolver um outro aspecto constituinte da narrativa de Miller. Mais uma vez Henry Miller institui um novo tipo de narrador para dar conta dos transportes entre forma de conteúdo e forma de expressão: o **narrador-fragmentário**<sup>109</sup>. A miríade de fragmentos de experiências que formam o fundo do qual o narrador pode pescar suas narrativas são um sem-fundo de experiências pessoais e impessoais, existentes em sua zona de influência no espaço da “rua”.

Colocando de forma mais didática, a substância não-formada destas experiências estão em pleno movimento, nascem na “rua”, e só se coadunam para fornecer algo de relevante para

---

<sup>109</sup> É interessante perceber a proximidade com o que Jean-Pierre Faye chama de “narrador fragmentário” nietzchiano: “Ele que é mudança dos **pontos de visão** ininterruptamente levados em conta” (FAYE, 1996, p. 294. Grifos do autor.).

a narrativa quando entram em consonância com o caminhar-bicicleta como organizadores do conteúdo. O caminhar é a forma de acompanhar estas experiências selvagens, nem sempre nascidas da história do narrador: emulando o movimento de base, o caminhar consegue aglutinar as experiências em uma forma precária e esta forma precária é o **narrador-fragmentário**, entidade mutante que se modifica a cada passo, a cada momento, vivendo simultaneamente em todos os tempos possíveis e com a identidade que tenha calhado ser sua naquele momento. O paradoxo de atribuir o gênero de autobiografia a esta obra de Henry Miller é o mesmo levantado sobre a existência do Todo enquanto conceito por Deleuze e Guattari: essa entidade aglutinadora existe, mas apenas de forma relativa: “é um todo, porque totaliza seus componentes, mas é um todo fragmentário” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27). Se tentássemos ver o “eu” enunciado pelo narrador como uma totalidade absoluta, cairíamos em um impasse. Isto porque o “eu” enunciativo não é um absoluto, mas sim uma relatividade fragmentária, um todo precário pois não passa de conjunção de elementos díspares antes dispersos, sempre entrando em relações diferentes. A unidade, o Todo ou o “eu”, só existe relativizado enquanto arranjo precário de uma fragmentação, instituindo uma centralidade artificial no fluxo de experiências. É como se Miller estivesse sob a influência dos empiristas ingleses para quem todas as relações são exteriores: no espaço da “rua”, o **narrador-fragmentário** estabelece relações entre sensações e corpos díspares em seu caminhar obsessivo:

Em toda e qualquer vez eu me curvei para dar uma boa olhada em mim mesmo, para certificar-me de que o corpo não estava vivo e de que não era eu, mas eu mesmo que eu estava deixando para trás. [...] O corpo situa-se tão alto acima do sofrimento que quando tudo foi morto resta sempre uma unha do pé ou uma mecha de cabelo que brota e são esses brotos imortais que perduram sempre e sempre. De modo que mesmo quando você está absolutamente morto e esquecido, alguma parte microscópica de você ainda brota, e ainda que o futuro passado esteja assim morto existe ainda alguma pequena parte viva e brotando. (MILLER, 1968, p. 165)

A grande quantidade de fragmentos que podem brotar em qualquer parte, viver sob qualquer circunstância, com sua capacidade de influência mesmo quando todo o corpo já se foi, são o testemunho de que cada fragmento pode se tornar nova fonte de experiência e experimentação, em uma quase espontaneidade de cada minúscula parte ainda viva. Novamente, encontramos o paradoxo da literatura de Henry Miller: se o autor escreve exclusivamente autobiografias, como definir *Primavera negra*? Vemos alguns traços de sua primeira obra se repetirem: um narrador caminhando pelo espaço de interação da “rua”,

cercado de experiências  **pessoais**  e  **impessoais** , ao mesmo tempo em que o livro tenta se constituir enquanto narrativa autobiográfica, ou seja, se tornar narrativa de vida do próprio Miller. O *leitmotiv* da literatura de Miller parece se constituir, após *Trópico de Câncer* e *Primavera negra*, no seguinte questionamento: como o que há de mais pessoal é, na verdade, o que mais nos leva para longe de nós mesmos? Como as histórias, vivências, literatura, pessoas, sensações, cinema, teatro e tudo o mais que nos cerca podem ser atribuídos a um “eu”, quando nada mais há do que conjuntos de fragmentos entrando em relações sempre novas? O **narrador-fragmentário** é o complemento do **narrador-fluxo**: enquanto a plenitude do segundo se afirmava na potência de criar uma atemporalidade da própria produção dos acontecimentos e se tornar o próprio fluxo do real, o primeiro só afirma sua unidade precária ao se fragmentar em tantos estilhaços quantos sejam as experiências e tempos em que possa afetar e ser afetado – em que possa narrar.

## CAPÍTULO 7 - FRANÇA, 1939: Trópico de Capricórnio

O que mais me irritava era que, à primeira vista, as pessoas me tomavam por bondoso, afável, generoso, leal, fiel. Talvez eu possuísse essas virtudes, mas se isso fosse verdade, era por indiferença: podia dar-me ao luxo de ser bondoso, afável, generoso, leal e tudo mais, pois não sentia inveja. Essa era a única coisa de que jamais fui vítima. Nunca invejei nada nem ninguém. Pelo contrário, sentia apenas dó de todos e tudo.

(MILLER, 2008, p. 5-6)

*Trópico de Capricórnio* (MILLER, 2008) é o último livro de Miller escrito em solo francês e marca também uma mudança para a narração de eventos ambientados nos Estados Unidos. A obra se inicia com a narrativa do nascimento do narrador e a interpretação destes fatos conforme vão ressurgindo em sua memória. Desde o primeiro parágrafo, podemos perceber que a escrita de Miller e sua perspectiva são diferenciadas das obras anteriores, assumindo uma visão distanciada dos eventos que narra: “Mesmo quando criança, quando não me faltava nada, queria morrer: queria render-me porque não via sentido em lutar. Sentia que nada se provaria, consubstanciaria, somaria ou subtrairia pela continuação de uma existência que eu não pedira” (MILLER, 2008, p. 5). Este distanciamento dos fatos narrados funciona de maneira a neutralizar os possíveis sentimentos que pudessem ser despertados no narrador pelos acontecimentos. Sendo assim, o narrador age como quem olha algo muito distante, colocando-se em uma perspectiva temporal extrema, isento de qualquer participação naqueles eventos. Claro que esta perspectiva também influenciou no tom do livro, muito mais pessimista que *Trópico de Câncer* e *Primavera negra*, livros que conseguiam, a partir da adoção do fluxo e do movimento enquanto expressão, celebrar o real à revelia das catástrofes circundantes.

O narrador procura não interpretar as experiências pelas quais passou, ou seja, procura manter-se indiferente aos acontecimentos passados, os quais foram apenas ponto de mudança para este novo ser que narra um passado tão vasto que não diz mais respeito nem a si mesmo: “Dentro de mais mil anos, ou cinco mil, ou dez mil, exatamente onde estou agora para examinar o panorama” (MILLER, 2008, p. 61). Notamos a repetição da intenção de se mover à vontade pelo tempo, como em *Primavera negra*, mas, diferente deste último, esta intenção não mais se concretiza pelo caminhar no plano de interação da “rua”: passamos do “Vocês pensaram que eu estivesse sentado todo o tempo na Place Clichy [...]”. De fato, eu **estava**

sentado na Place Clichy, mas isso foi há dois ou três anos” (MILLER, 1968, p. 36. Grifo do autor.) de *Primavera negra*, para uma forma de expressão cuja característica é a **condensação**, produzida pela reavaliação destas memórias que não pertencem mais ao narrador: “Não há começo nem fim; aquilo jorra [...] como uma chama e consome [*sic*] tudo ao seu alcance. É impossível saber como ou onde começou” (MILLER, 2008, p. 314). De qualquer forma, este jorro já não é o fluxo de experiências a serem narradas, muitos menos movimento de base a que o narrador busca juntar-se: diferente do narrador de *Trópico de Câncer* que produz sua narrativa **com-junto** ao fluxo para narrar “tudo o que está omitido dos livros” (MILLER, 2006, p. 16), em *Trópico de Capricórnio* o processo se diferencia em direção a uma ascensão do narrador, um distanciamento temporal das sensações que já se cristalizaram em uma linha de tempo em que narra e não mais participa.

O narrador já não tem que viver tudo até suas últimas consequências: tudo **já foi** vivido; distanciou-se tanto no tempo que agora pode se colocar na perspectiva de quem avalia sua história e a história do mundo de maneira altruísta, desapaixonada: agora que o nascimento está completo cabe narrar como ele se tornou possível e “assim passam os momentos, momentos verídicos de tempo sem espaço nos quais sei tudo e, sabendo tudo, desabo sob a abóbada do sonho altruísta” (MILLER, 2008, p. 110). Afastado de suas experiências e sensações, o narrador se transmuta em olho desencarnado: “O olho, acostumado a concentrar-se em pontos no espaço, agora se concentra em pontos no tempo; vê para frente e para trás à vontade. O olho que era o eu do ego não mais existe; esse olho altruísta nada revela nem ilumina” (MILLER, 2008, p. 109-110). Temos outra vez o aparecimento de um narrador que procura desfazer-se do “eu” enquanto entidade imóvel ou centralizadora, uma constante nestes três livros de Henry Miller, reforçando o paradoxo destas autobiografias que possuem narradores com “eus” inatribuíveis enquanto centros aglutinadores de experiências. A ascensão do **olho-narrador**: entidade incorpórea que vê em qualquer direção do tempo, tudo e em qualquer direção, sem julgar – apenas vê: locomove-se à vontade e nada interpreta.

Este **olho-narrador** parece surgir como resposta à experiência de leitura das obras de Henri Bergson, principalmente *A evolução criadora*. Podemos afirmar isto porque o narrador cita a obra do filósofo francês como ponto de virada (MILLER, 2008, p. 198-205): seu poder é tal que o leva a reavaliar a importância que um livro pôde ter em sua vida, ao dizer da própria mudança de sua “compreensão do significado de um livro é que o próprio livro desaparece de vista, é mastigado vivo, digerido e incorporado ao organismo como carne e osso, que por sua vez criam novo espírito e remodelam o mundo” (MILLER, 2008, p. 200).

Imbuído vitalmente com este conhecimento, explorar o tempo intensivamente se torna uma primeira natureza e, desta maneira, se revela a profunda mudança daquele que pode ver tudo e todos sem nenhum tipo de vergonha ou arrependimento: tudo tem o mesmo valor, a mesma medida – nada mais é visto como prejudicial ou caótico: “A absoluta impessoalidade de tudo nos leva a um pique de delírio humano [...]. Todo mundo é tão completa e confusamente diferente de si mesmo que você se torna automaticamente a personificação de toda a raça humana” (MILLER, 2008, p. 87). Ao tornar-se **olho-narrador**, o narrador adentra “um reino mais de tempo que de espaço [...]. Se não começo a partir desse ponto, é porque não há começo. [...] É a hora zero e a lua está no nadir...” (MILLER, 2008, p. 187-188): um estado de sobrevoos em relação à duração, já que o **olho-narrador** se tornou tão singular que se torna a personificação da mudança, tão mutável que percebe o derredor enquanto fixo no tempo e aparentado a si. É tentador ver nesta caracterização do **olho-narrador** um eco a uma das proposições bergsonianas sobre o “eu” em *A evolução criadora*: “Mas, como a nossa atenção os distinguiu e separou artificialmente [os estados psicológicos], é obrigada a reuni-los em seguida por meio dum laço artificial, imaginando assim um **eu** amorfo, indiferente, imutável, sobre o qual desfilariam e se enfileirariam os estados psicológicos que ela erigiu em entidades independentes” (BERGSON, 1973, p. 43. Grifo do autor.). Nos parece que o **olho-narrador** seria a produção deste “eu”, só que estabelecido em um plano tão afastado da duração, que ele já pode narrar os fatos que aconteceram enquanto ainda era um “eu” ligado a um corpo capaz de sentir.

Através da abolição do espaço e da entrada nessa pura duração, da transformação do narrador em **olho-narrador**, pura singularidade, é que se chega à conclusão que “confusão é apenas uma palavra que inventamos para uma ordem que não compreendemos” (MILLER, 2008, p. 158): o registro de *Trópico de Câncer*, a heterogeneidade narrativa de *Primavera negra* estão distantes. O que temos agora é esta nova perspectiva que procura uma ordem profunda na duração – mesmo que esta ordem se revele como puro acaso: “Além disso, minha vida levou de fato a esse momento culminante? Duvido” (MILLER, 2008, p. 310). Esta pergunta se imiscui na narrativa enquanto encontro do **olho-narrador** com a base do real que se expressa enquanto puro acaso, um mundo em que acontecimentos inauditos surgem sem a necessidade de condições de aparição ou sem que sejam remetidos a um mundo de possíveis: ao contemplar a ausência do humano na duração, o **olho-narrador** se encontra também com a gratuidade e imprevisibilidade de todo e qualquer acontecimento, ou seja, se torna testemunha de um tempo imóvel a partir de sua perspectiva onde tudo já está feito – passado, presente e futuro.

A expressão encontrada para conteúdo tão abrangente como o conjunto da vida de uma pessoa com a história do mundo é, como dissemos anteriormente, a **condensação** de determinados episódios: levar até as últimas consequências um olhar a eventos anteriores, buscando até o último pequenino fato que possa ter influenciado toda uma vida, vê-lo finalmente sem nenhum tipo de embargo, sem julgá-lo benéfico ou prejudicial. Para isto, a **condensação** como forma de expressão age aglutinando os acontecimentos em blocos que podem ser vistos em várias perspectivas diferentes, privilegiando a cada mudança de perspectiva um tempo, um acontecimento, uma conclusão: verdadeiros blocos de sensações a serem experimentados. Um exemplo deste tipo de procedimento é o momento em que o **olho-narrador** fixa no “túmulo da memória” (MILLER, 2008, p. 209) a mulher que foi responsável pela mudança de uma vida, a mulher que foi amada “mais que qualquer outra, mais que ao mundo, mais que a Deus, mais que a minha própria carne e osso” (MILLER, 2008, p. 209). Esta parte dedicada à personagem Mona se estende por quinze páginas da edição brasileira de *Trópico de Capricórnio*, examinando cada um dos momentos deste grande encontro, as razões secretas, os sentimentos envolvidos, a união quase mística entre um homem e uma mulher que se tornam um mundo. A narrativa se torna tão concisa e intensa em determinados momentos que as misturas entre tempos, fatos e sujeitos são quase delirantes<sup>110</sup>:

Vejo-a apodrecendo ali naquela sangrenta ferida de amor, tão perto de mim que não consigo distingui-la da própria ferida. Vejo-a lutando para libertar-se, limpar-se da dor do amor, e a cada esforço afundando de volta na ferida, atolada, sufocada, retorcendo-se em sangue. [...] Procurei sem descanso aquela cujo nome não estava escrito em parte alguma, penetrei no próprio altar e encontrei nada. Envolvi-me nessa concha de nada como uma serpente de anéis ardentes; permaneci inerte durante séculos sem respirar enquanto os acontecimentos mundiais escoavam até o fundo e formavam um escorregadio leito de muco. (MILLER, 2008, p. 209)

Este trecho já aponta para uma mistura entre vivências do que seria o “Eu” do narrador (“tão perto de mim”) e a perspectiva do **olho-narrador** (que observa “inerte durante séculos”): ambas perspectivas se misturam neste passado indeterminável, que faz parte da própria tessitura do tempo e dos “acontecimentos mundiais que [...] formavam um escorregadio leito de muco”. Esta expressão **condensada**, cada vez mais concisa naquilo que

---

<sup>110</sup> Neste espaço de menos de vinte páginas, o narrador atinge aquilo que Miller só conseguirá abordar novamente na *Trilogia da crucificação rosada*, em quase duas mil páginas de narrativa. É interessante perceber as diferentes formas de expressão da trilogia em relação a *Trópico de Capricórnio*, não abordadas aqui para não fugirmos muito aos objetivos propostos nesta tese.

sugere como um ponto na duração que contivesse todos os tempos, é maleável à perspectiva do **olho-narrador** que pode ver em qualquer direção, manipulando este bloco de acontecimentos e sensações específico, o que permite ao **olho-narrador** aproximar-se novamente das vivências do narrador enquanto “Eu”: “Andávamos de cabeça para baixo e mãos dadas no gargalo da garrafa. Ela se vestia quase exclusivamente de negro, a não ser por remendos roxos aqui e ali” (MILLER, 2008, p. 210) para, em seguida, perceber Mona como um acontecimento inenarrável e inatribuível: “[Mona] mudava como um camaleão. Ninguém sabia como era de fato, porque a cada mudança era uma pessoa diferente” (MILLER, 2008, p. 214) ao ponto de se tornar tão singular que começa a se confundir com outras personagens na história de todos os tempos, “uma criatura mítica, uma Helena, uma Juno” (MILLER, 2008, p. 214). O efeito de tal acontecimento quase faz com que o **olho-narrador** abandone sua indiferença e falta de paixão. Poderíamos dizer que, finalmente, um acontecimento foi capaz de mostrar sua vital importância na duração, algo tão marcante que quase faz deste olho desencarnado um homem completo às voltas com sua própria história. Se fizéssemos esta afirmação, estaríamos confundindo um momento menos conciso da narrativa com uma regra. A narrativa sobre Mona se torna tão **condensada** em certos momentos que chega a fazer com que o **olho-narrador** veja a si mesmo em uma estranha passagem:

Nem por um minuto há terra firme, nem por um momento alguma coisa continua parada e reconhecível: é um crescimento sem marcos, uma viagem em que o destino muda a cada pequeno movimento ou tremor. É esse interminável enchimento de espaço que mata toda noção de espaço ou tempo; quanto mais o corpo se expande, menor se torna o mundo, até que afinal sinto que tudo se concentrou na cabeça de um alfinete. Apesar do esforço dessa enorme massa morta em que me tornei, sinto que o que a mantém, o mundo da qual brota, não é maior que uma cabeça de alfinete. (MILLER, 2008, p. 223).

Desta grande deriva sobre um encontro, após a extrema **condensação** e intensidade deste fato na vida do narrador, tudo é abandonado a este passado relativo, já que do ponto de vista do **olho-narrador** tudo possui a mesma valência. Mais uma vez, a narrativa parece complicar a relação entre a perspectiva adotada e o resultado a que se chega. Se todos os eventos têm a mesma valência, por que investir tanto na descrição de um evento como esse? Por que tanta importância a um encontro, dentre tantos outros? Buscar as mais ínfimas razões para o ponto em que se chegou não é o mesmo que procurar a causa primeira, o verdadeiro início de uma cadeia causal? A resposta só pode ser relativa. Por um lado, a perspectiva do **olho-narrador** é tão absoluta que mesmo um evento desta magnitude na vida do narrador

tende a ser colocado como apenas mais um em uma longa cadeia de eventos: ao se estabelecer na própria intensidade do tempo, mesmo o “eu” do narrador se torna relativo e, desta forma, o evento é importante para apenas uma das possíveis perspectivas de avaliação de tal bloco de sensação – a individual. Sendo assim, a importância dos eventos pode ser medida por meio de uma divisão entre os acontecimentos “individuais” na vida do narrador e a reavaliação do **olho-narrador**, já estabelecido em uma perspectiva distanciada.

Insistimos neste ponto porque sempre existe a possibilidade de se rebater esta questão à vida do autor e ao seu registro autobiográfico, questão com que nos deparamos ao abordarmos as obras anteriores da trilogia francesa. Mas, se estamos corretos em dizer que existem perspectivas diferentes sendo adotadas a cada acontecimento narrado, às vezes em um mesmo acontecimento, temos que insistir que esta atribuição da vida do autor enquanto base da narrativa se torna, no mínimo, problemática. Se encarássemos esta obra enquanto uma autobiografia convencional, o conteúdo explícito da obra já estaria contido nas primeiras páginas e teríamos que nos contentar com a gratuidade da forma de expressão apresentada, sem falar na disparidade do narrador que assume a perspectiva de “olho altruísta [que] nada revela nem ilumina” (MILLER, 2008, p. 109-110), em uma terra mais de tempo que de espaço. Da mesma maneira com que chegamos à conclusão da posição em que o narrador se coloca, devemos também buscar a natureza do conteúdo narrado. De maneira direta: o conteúdo se constitui das experiências acumuladas no plano individual do narrador e do conjunto de experiências colhidas na própria impessoalidade da duração, ou seja, em uma memória-mundo que permite ao **olho-narrador ver e narrar** eventos que, muitas vezes, não viveu.

Abordando os acontecimentos de maneira diferenciada, por condensação, o **olho-narrador** define sua singularidade em relação ao plano individual: ele é puro olhar desapaixonado. Abordando os acontecimentos enquanto blocos mutantes, o **olho-narrador** os sujeita aos diferentes tempos adotados por sua perspectiva: o conteúdo só é percebido enquanto em transformação, ou seja, nesses tempos e perspectivas díspares que se concentram em um período específico a ser narrado, período este que pode ter por natureza experiências pessoais e impessoais colhidas na duração. No caso, a aglutinação de acontecimentos precipitada pela forma de expressão **condensada** só pode perceber estes blocos enquanto conteúdos materiais, formados analogamente às formas de uma grande cidade:

Não mais olho dentro dos olhos da mulher que tenho nos braços, mas nado dentro dela, cabeça, braços e pernas, e vejo que por trás das órbitas oculares

há uma região inexplorada, o mundo da futuridade, e aí não há qualquer lógica, só a imóvel germinação de fatos não interrompidos por noite e dia, ontem e amanhã. [...] Cresci além de minha própria morte, espiritualmente brilhante e duro. Fui dividido em intermináveis ontens, intermináveis amanhã, repousando apenas no vértice do acontecimento, uma parede de muitas janelas, mas a casa desaparecida. Tenho de despedaçar as paredes e janelas, a última concha do corpo perdido, se quero tornar a juntar-me ao presente. É por isso que não mais olho **dentro** dos olhos, ou **através** dos olhos, mas pelo passe de mágica da vontade nado pelos olhos, cabeça, braços e pernas, para explorar a curva da visão. Vejo em torno de mim como a mãe que me pariu um dia viu depois das esquinas do tempo. [...] Meus olhos são inúteis, pois devolvem apenas a imagem do conhecido. Todo o meu corpo deve torna-se um constante feixe de luz, movendo-se a uma velocidade ainda maior, jamais detido, jamais olhando para trás, jamais definhando. [...] Antes de me tornar homem por inteiro de novo, provavelmente existirei como parque [...]. (MILLER, 2008, p. 109-111. Grifos do autor.)

Esta citação parece sumarizar a obra, pois marca a passagem do plano individual para o plano impessoal assumido pelo **olho-narrador**: a impessoalidade da perspectiva se apoia na transformação dos conteúdos em coisas inanimadas e, por conseguinte, já não há mais questão de julgamento sobre a validade ou determinância de cada evento em um plano pessoal. Arvorando-se o direito de narrar de uma perspectiva em sobrevoo e emocionalmente distante, o **olho-narrador** trabalha com estas coisas sob seu olhar: a casa desaparecida que é o conteúdo da vida do narrador; as esquinas do tempo que podem ser percorridas por seu olhar – a existência enquanto parque antes que possa recuperar sua humanidade.

O **olho-narrador** organiza e analisa as experiências acumuladas enquanto coisas pelo que consegue perceber de sua relevância em uma organização, mesmo que esta organização não tenha por finalidade um objetivo específico e se expresse analogamente ao crescimento desordenado de uma grande cidade. O conteúdo real e caótico com que trabalha só começa a fazer sentido quando existe este afastamento e falta de paixão quanto ao que eles expressam: o altruísmo de olhar sem julgar. Da própria atitude do **olho-narrador** “estes são os fatos, e os fatos não significam nada” (MILLER, 2008, p. 310): talvez esta seja a razão para este livro de Miller nos parecer tão frio e cerebral em comparação com o outro *Trópico* – as experiências não estão sendo produzidas, a escrita não funciona mais como produção e, sim, como ordenação e multiplicação de pontos de vista<sup>111</sup>. O movimento expansivo do primeiro *Trópico* se transmuta em *Capricórnio* num tom distante e impessoal: mesmo que o sexo tenha grande

---

<sup>111</sup> Novamente faz-se sentir a influência de Bergson: “A simplicidade caracteriza então o próprio objeto, e a infinita complicação reflete os pontos de vista que temos do objeto andando à volta dele, reflete os símbolos justapostos por meio dos quais os nossos sentidos ou a nossa inteligência no-lo representam, e mais correntemente a elementos de **outra ordem** com os quais tentamos imitá-lo artificialmente, mas com os quais ele permanece incomensurável, sendo de natureza diferente” (BERGSON, 1973, p. 114. Grifos do autor.)

participação, ele já não é mais capaz de alcançar o narrador que apenas o examina, o olha desinteressadamente enquanto coisa, vendo-o deste lugar em que “a morte ficou para trás e o nascimento também” (MILLER, 2008, p. 318-319).

O volume final da trilogia francesa parece adicionar um contraponto um tanto melancólico ao que antes era transbordamento e alegria: a falta de paixão e a visão um tanto quanto pessimista do **olho-narrador** parecem soar tristes em comparação com as outras obras. No entanto, também temos que nuançar nosso comentário: o que temos é um final desapaixonado, como que colocado além da esfera do humano e dos sentimentos humanos. Administrando uma gigantesca bagagem experiencial de maneira tão lúcida e compreensiva, o narrador de *Trópico de Capricórnio* em quase nada se parece com aquele de *Trópico de Câncer* que possuía um impulso quase assassino que o levava a se desfazer da forma livro e escrever “um longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser” (MILLER, 2006b, p. 8); neste volume final, o narrador que conhecemos é quase sereno: apenas olha, ininterruptamente, a todo o conjunto de tempo que pode manipular – ele apenas quer **ser**, “porque [ser] é interminável e não exige demonstração” (MILLER, 2008, p. 304).

Como escreveu Bergson: “A nossa atenção fixa-se sobre eles [os estados psicológicos] porque a interessam mais, mas cada um deles é arrastado na massa fluida de toda nossa existência psicológica” (BERGSON, 1973, p. 43). O **olho-narrador** se distanciou tanto que percebe apenas estas cintilâncias de diferentes estados em uma massa fluida de acontecimentos, já não referidas apenas à **sua** existência psicológica: analisando, revirando, procurando dicas ou momentos decisivos que possam ser colocados em uma ordenação quase cosmológica nesta vida que aboliu presente, passado e futuro por uma perspectiva em sobrevoo onde o tempo se torna imóvel, quando tudo já está feito e pode ser visto enquanto pontos fixos na própria duração.

## CAPÍTULO 8 – O PENSAMENTO DE HENRY MILLER: as *Hamlet Letters* e o papel do artista

Para mim o caminho é para frente, não importa aonde leve. Para mim o propósito destas páginas é revelar os prolongados efeitos do Hamletismo e deste modo dar um fim nele<sup>112</sup>.

(MILLER, 1988, p. 46)

É interessante como às vezes o caminho que estamos ativamente traçando nos traz surpresas inauditas. As *Hamlet Letters* de Michael Fraenkel e Henry Miller são um desses acontecimentos que modificam todo um percurso – pela riqueza de possibilidades que nos abrem, por seu conteúdo tão singular e, principalmente, por trazer uma convergência de linhas com os assuntos que viemos discutindo até o momento. Claro, este livro não nos era totalmente desconhecido: ouvimos falar dele na obra de Deleuze e Guattari; também em esparsas citações em trabalhos críticos. No entanto, na maioria das vezes ouvimos sobre sua raridade por motivos de direito autoral e sobre suas edições com número mínimo de exemplares impressos nos distantes anos 1960. Conseguimos pôr as mãos em uma edição da Capra Press que, infelizmente, traz apenas as cartas escritas por Henry Miller. A troca, a própria base do que era a obra, se perde sem a participação de Michael Fraenkel. Mesmo assim, as cartas de Miller são de extrema importância para uma rerepresentação de sua obra e pensamento. Miller sempre foi um exímio escritor de cartas e com este *Henry Miller's Hamlet Letters* (MILLER, 1988) podemos entrar em contato direto com suas ideias sobre literatura, vida, morte, os movimentos artísticos de sua época, sua relação com outros escritores e suas obras, dentre outros assuntos.

Procurando evitar, contudo, uma saída fácil quando abordamos este livro, não o lemos de maneira a utilizá-lo como “manual” do pensamento de Miller, ou seja, como chave para autorizar tudo que dissermos sobre sua obra, sobre a forma das narrativas millerianas e sobre seu pensamento. O que pretendemos aqui é fazer com que estas cartas interajam com as obras mais conhecidas de Miller, para que uma compreensão diferenciada de seu período francês possa nascer deste confronto. Outro objetivo, óbvio está, é aproximar esta obra obscura dos

---

<sup>112</sup> Trecho original: “For me the road is forward, no matter where it leads. For me the purpose of these pages is to reveal the lingering effects of Hamletism and thus to scotch it”.

leitores, ensejando sua procura por parte daqueles que estudam e admiram a obra do escritor estadunidense, o que nos coloca ainda mais afinados com o intuito desta reapresentação e justificando as extensas citações que serão utilizadas ao longo deste capítulo – ensejando a discussão e sendo apresentadas em tradução aos leitores, acompanhadas do trecho original em nota.

O intuito de Henry Miller e Michael Fraenkel era publicar um volume que conteria exatamente mil páginas, mesmo que isso significasse cortar uma carta em seu meio (HARGRAVES, 1988, p. 5). A troca de correspondências ocorreu de novembro de 1935 até outubro de 1938, perpassando inclusive o período de Miller nos Estados Unidos. Esta troca de cartas tinha por objetivo discutir *Hamlet*, mas acabou se tornando algo maior: ela se tornou a discussão entre dois autores que defendiam visões de mundo diferenciadas, uma longa e exaustiva discussão sobre a relação vida e morte, permeada por discussões existenciais, literárias, políticas e certa animosidade que acabou por abalar a amizade de Miller e Fraenkel. Com esta obra podemos perceber as articulações que Miller estava fazendo entre suas influências e sua literatura. Partindo de um grande arcabouço literário, filosófico, e até religioso, o autor estadunidense explicita sua posição nesta troca de cartas e nos oferece uma perspectiva original sobre seu pensamento no período. Relacionando estas cartas com sua produção literária da época, podemos nos aproximar mais dos afectos e perceptos que formam o pensamento milleriano da “trilogia francesa”.

### **8.1 Temporalidade:** o presente pleno

Já na primeira carta desta coletânea, Miller aponta que *Hamlet* será apenas o pano de fundo sobre o qual os assuntos mais variados irão se desenvolver. Isto porque a obra de Shakespeare é vista enquanto horizonte quase inescapável, como ponto de partida fabricado para a literatura universal. O que era uma discussão epistolar sobre a obra de maneira a esmiuçá-la se torna, para Miller, o processo de libertação desta sombra, desta autoridade primordial representada por Shakespeare e Hamlet: não se trata apenas de uma peça teatral influente, Hamlet é o centro, o próprio ponto utilizado como comparação, um plano de referência que sobrevoa a produção literária enquanto seu horizonte de produção, o que autoriza a não encará-lo diretamente para não perder-se em minúcias. “[...] Com o passar do tempo, Hamlet se misturou com todos os outros livros que li e esqueci, fazendo com que hoje

Hamlet seja absolutamente amorfo, absolutamente poliglota – em uma palavra, universal, como os próprios elementos<sup>113</sup>” (MILLER, 1988, p. 25). Amorfo e poliglota, Hamlet é como um axioma literário: com o tempo foi sendo modificado, aumentando seus limites, absorvendo novas possibilidades – sua sombra tornando-se o próprio fantasma que persegue a literatura, como atormenta a personagem principal da peça. Por isso Miller só vê uma saída para este estado de coisas:

Se houver qualquer tipo de sucesso em nosso esforço será em matar o fantasma. Pois Hamlet ainda ronda pelas ruas. A culpa não é de Shakespeare – a culpa é nossa. Nenhum de nós se tornou naturalmente moderno o suficiente para preparar uma cilada para este fantasma e estrangulá-lo. Pois o fantasma não é o pai que foi assassinado, nem a consciência que estava inquieta, mas o tempo-espírito que tem rangido como um pêndulo enferrujado. Neste livro nosso propósito maior deveria ser fazer o pêndulo oscilar suavemente de novo para que nós nos sincronizássemos com passado e futuro. Estão os tempos fora dos gonzos? Então olhe para o relógio! Não para o relógio sobre a lareira, mas o cronômetro interior que diz quando você está vivendo ou quando não está. Eu deveria dizer brandamente – joguem fora todos os relógios! Nós não queremos saber que horas são pelo sol ou pela lua, mas por passado e futuro. Agora estamos atolados em tempo – horário da Western Union, Horário Padrão Oriental, horário de Greenwich, tempo sideral, tempo einsteiniano, horário de leitura, horário de dormir<sup>114</sup>, todos os tipos de tempos que nos dizem nada sobre o que está passando em nosso interior, ou mesmo no exterior. Estamos nos deslocando pela escada rolante do tempo...<sup>115</sup> (MILLER, 1988, p. 19-20)

Lembre-mos da definição de contemporâneo de Agamben, que utilizamos no início desta tese: ser contemporâneo é manter uma relação de proximidade e distanciamento com seu próprio tempo – o distanciamento crítico daquele que não se identifica plenamente com a época em que vive, que tem a possibilidade de afastar-se para assumir outra perspectiva sobre seu tempo e sua vivência. Claro está que este afastamento se dá no pensamento de Miller a

---

<sup>113</sup> Trecho original: “[...] *In the course of time, Hamlet got mixed up with all the other books I have read and forgotten, so that today Hamlet is absolutely amorphous, absolutely polyglot – in a word, universal, like the elements themselves*”.

<sup>114</sup> Optamos por traduzir *time* como “tempo” e “horário” para manter o sentido geral do trecho.

<sup>115</sup> Trecho original: “*If there is to be any success in our endeavor it will be in slaying the ghost. For Hamlet still stalks the streets. The fault is not Shakespeare’s – the fault is ours. None of us have become naturally modern enough to waylay this ghost and strangle it. For the ghost is not the father which was murdered, nor the conscience which was uneasy, but the time-spirit which has been creaking like a rusty pendulum. In this book it should be our high purpose to set the pendulum swinging smoothly again so that we synchronize with past and future. Are the times out of joint? Then look to the clock! Not the clock on the mantelpiece, but the chronometer inside which tells when you are living and when you are not. I should say blandly – throw away all existing clocks! We don’t want to know what time it is by sun or moon, but by past and future. Now we are swamped with time – Western Union time, Eastern Standard time, Greenwich time, sidereal time, Einsteinian time, reading time, bedtime, all kinds of time which tell us nothing about what is passing inside us, or even outside us. We are moving on the escalator of time...*”

partir de uma análise dos diferentes tipos de temporalidade a que estava submetido naquele momento histórico. A marcha do tempo cronometrado, sentida com grande impacto após a primeira revolução industrial e até hoje em seus diversos desenvolvimentos, é uma preocupação maior do que as elucubrações sobre a famosa frase de Shakespeare em que “o tempo está fora dos gonzos”. Esta diferença entre tempo interno e tempo externo é crucial para Miller, pois é nossa relação com passado e futuro que está defasada: se o tempo está fora dos gonzos é porque nossa relação com o próprio presente se tornou distante, mediada por um sistema de reconhecimento de rótulos e não pela vivência<sup>116</sup>. É interessante perceber como a frase “Agora estamos atolados em tempo” faz eco ao que o narrador de *Trópico de Câncer* já havia afirmado: “eles [seres humanos] precisam ser cercados de espaço suficiente – até mais do que de tempo” (MILLER, 2006d, p. 290). Estas diferentes temporalidades – trabalho, escola, ciência – compartimentam o vivido em funcionalidades específicas. O que sobra ao autor é, então, buscar uma alternativa a esta dinâmica temporal a partir da produção de um tempo liberto de cronologia, chegando ao verdadeiro paradoxo de abdicar de passado e futuro. Mesmo neste caso, o processo a que Miller dá início difere do que ele percebe como uma obsessão moderna pelo presente, que o cristaliza em um tempo vazio de sentido:

Falamos sobre o passado e futuro como contrarregras falam sobre as cenas que estão sendo arrastadas para trás ou para frente. A História é apenas uma decoração sem sentido para o espetáculo que nunca apresentamos. Nada vive em nós, nem em retrospecto, nem em antecipação. O presente é um vácuo, um doloroso, congelado estado, um tipo de vestibulo sombrio em que ficamos suspensos, prontos para explodir com a menor mudança barométrica. Em certo sentido nós somos como aqueles objetos maravilhosamente preservados que são encontrados nas tumbas egípcias; esfarelamos com a exposição. Esfarelamos totalmente como poeira, sem deixar rastros. **Imune!** Esta é nossa palavra de ordem. Nada de contágio. Nada de doença. Uma estática, sanitária eternidade do presente, conosco como a culminação de tudo que veio antes. Uma república sanitária de bactérias ineficazes! Isso somos nós hoje<sup>117</sup>. (MILLER, 1988, p. 50. Grifo do autor.)

---

<sup>116</sup> Em *Aller-Retour New York* (MILLER, 1991, 33): “*I detest all books which run chronologically, which commence at the cradle and end with the grave. Even life doesn't run that way, much as people think it does. Life only commences at the hour of spiritual birth – which may be at eighteen or at forty-seven. And death is never the goal – but life! more life! Someone must throw a pitchfork into this river of space-time which the Americans have created; the rivers must be made to run uphill, against the grain. [...] I feel that I'm the guy, Joey, to make the rivers run uphill. I owe it to the American buffalo and the red Indian, to the shades of Montezuma and Quetzalcoatl. In order to accomplish this task I have already cut off my head. I am going to walk down the open street, Broadway preferably, with my head in hand and all the gas mains belching a sweet stench. [...] I already feel lighter, springier, gayer. Perhaps I will leave my head at the Villa Seurat and just walk with the rest of my body down Broadway*”.

<sup>117</sup> Trecho original: “*We talk about the past and future like stagershifters talk about the scenes that are being shuffled back and forth. History is meaningless décor to the show we never put on. Nothing lives in us, neither in retrospect, nor in anticipation. The present is a vacuum, a painful, frozen state a sort of gloomy vestibule in*

Nesta carta, o autor introduz uma definição do presente oposta à que vimos em ação em seu *Trópico de Câncer*, trazendo para a discussão a relação de seu tempo com a sua arte. Se a experiência social moderna se define por este presente esterilizado, vazio e “seguro”, a grande jogada de Miller é saturar o presente de sua narrativa com tudo aquilo que pode desestabilizar esta segurança. O presente não é mais o vazio, um inócuo tempo “de passagem”, mas a culminação do ato criativo e produtivo: mesmo que abdique da influência do passado e do futuro, ele só o faz porque se concentra no instante de produção em que o antes e o depois são apenas conceitos relativos. O que Miller faz é alçar sua narrativa ao ponto em que é produzido um afecto do presente tão potente que se mistura à própria experiência, se torna vivência e participação em um processo de produção do próprio real. Este ponto é crucial, pois nos permite entender como Miller reorganiza e fabrica um tempo diferenciado em suas narrativas como alternativa a uma modernidade esterilizadora. Se nos tornamos poeira ao entrarmos em contato com o tempo, com seu caos e insalubridade, cabe então experimentá-lo em seu próprio momento de produção, estar sendo junto com o presente que é produzido a todo momento, neste ponto paradoxal em que passado e futuro são indistintos. Este é o propósito fundamental do pensamento milleriano do período francês, expresso em suas obras pela manipulação da temporalidade: o que acontece quando recriamos esta temporalidade liberta de cronologia a partir da narrativa de **uma** vida? Como se dá a relação deste afecto potente com aqueles que experienciam a obra de arte?

Para mim, como eu disse ontem à noite, a solução artística para o impasse em que nos encontramos é mover-nos livremente para cima e para fora do “presente” em todas as direções, alcançando uma unidade momentânea entre passado, presente e futuro. Todo meu método para obter liberação reside em adquirir a habilidade de começar em qualquer momento no presente e trabalhar para trás, para frente e em volta *ad lib*. Operando assim em todos os níveis eu sinto que sou capaz de realizar o ato criativo, que é alçar voo e cantar. Meu ponto *d'appui* [de apoio] é a terra, não um fator ideológico qualquer. No fundo, não tenho propósito algum. Não preciso de nenhum porque eu me sinto fixo como os próprios elementos. Eu sou uma biruta<sup>118</sup>, se assim quiser. Eu não **faço** o tempo. Eu o registro virando para esta ou

---

*which we lie suspended, ready to explode with the least barometric change. In a way we are like those wonderfully preserved objects which are found in the Egyptian tombs; we crumble away upon exposure. We crumble to utter, traceless dust. **Immune!** That is our watchword. No contagion. No disease. A static, sanitary eternity of the present, with ourselves as the culmination of all that has gone before. A sanitary republic of ineffective bacteria! That's us today”.*

<sup>118</sup> Acreditamos que “biruta” seja uma tradução mais próxima que “cata-vento”, associado a outro objeto em português que não o famoso galo colocado sobre as casas que aponta a direção do vento. Mesmo que um *weathercock* e uma biruta não sejam o mesmo objeto, de qualquer forma ambos os instrumentos acompanham o sentido em que o vento sopra, o que é o mais importante a reter da imagem que Henry Miller nos traz.

aquela direção. A biruta é algo eterno como o próprio tempo. Não se pode ter um sem a outra<sup>119</sup>. (MILLER, 1988, p. 72-73. Grifo do autor.)

Claro, encontramos embasamento para esta passagem na trilogia francesa. No entanto, essa fixidez do artista-escritor não o impede de mudar de direção em conjunto com o tempo, e aí encontramos a diferença maior de Miller enquanto artista e o que ele leva para suas narrativas: ao encarar o tempo, e os tempos em que vive, Miller não está fazendo um julgamento, muito menos dando seu aval ao que acontece – seu papel, enquanto artista, é apenas registrar. Vimos como o registro enquanto forma de escrita impõe-se no primeiro romance de Miller e como, a partir deste procedimento literário e de pensamento, o autor consegue atingir uma atemporalidade de interação entre o presente, passado e futuro. O presente é, então, o momento de liberação que nos coloca novamente em contato com o tempo enquanto experiência vivida e não enquanto espera ou marcação de tarefas a serem feitas. Diferente do presente moderno – estéril e perdido entre dois nada –, o **presente pleno**, como Miller o denomina, colocado em cena pelo registro é um tempo fora de cronologia, mas em relação constante com os diferentes vetores de tempo. Com isto, o **presente pleno** é capaz de criar um estranho “espaço” em que os narradores da trilogia francesa movem-se à vontade, mudando de perspectiva ao abordar fatos já passados ou em seu tatear em um futuro já presente. A trilogia francesa é, realmente, o que há de mais inventivo na obra de Miller, pois conseguiu instituir uma temporalidade nova na narrativa em confluência com os fatos narrados que entram em diferentes relações neste tempo.

E finalmente, não é o passado que importa, porque quando chegamos ao presente pleno o passado está lá e o futuro também e nenhum deles é assustador ou confuso. No presente pleno que é o momento vivo, juntamos forças com passado e futuro. Neste momento Hamlet não tem mais importância do que a *Minotaure* sobre minha mesa, ou que o cinzeiro atrás dela, ou as que as cinzas no cinzeiro. Nós esquecemos e aproveitamos, e lembramos de tudo<sup>120</sup>. (MILLER, 1988, p. 112-113)

---

<sup>119</sup> Trecho original: “*For me, as I said last night, the artistic solution to the impasse in which we find ourselves is to move freely upward and outward from the “present” in all directions, achieving a momentary unity with past, present and future. My whole method of obtaining release lies in my achieved ability to start from any moment in the present and work backward, forward and around ad lib. In thus operating on all levels I feel that I am able to accomplish the creative act, which is to take wing and sing. My point d’appui is the earth, not some ideological factor. At bottom, I have no attitude. I need none because I feel as fixed as the elements themselves. I am a weathercock, if you like. I don’t **make** the weather. I register it by veering this way and that. The weathercock is an eternal as the weather itself. You can’t have one without the other*”.

<sup>120</sup> Trecho original: “*And finally, it is not the past which matters at all, because when we come into the full present the past is there and the future too and neither of them are frightening or bewildering. In the full present which is the living moment, we join forces with past and future. In that moment Hamlet has no more importance than the *Minotaure* on my table, or the ash tray beside it, or the ashes in the ash tray. We forget and enjoy, and remember everything*”.

Aqueles que analisaram a obra a partir da autobiografia, Blanchot incluído, já que insistiu no fato de que este presente era mais orientado a um passado nostálgico do escritor do que a um verdadeiro tempo de interação, falharam em perceber que pouco importa a história de quem os narradores estão narrando. Insistimos neste ponto: ao chegar a esta perspectiva, os narradores se eximem de fazerem juízos, ou mesmo de perceber diferenças claras entre as personagens e aquele que narra – posição que é radicalizada em *Trópico de Capricórnio*. Assumindo o fluxo, tornando-se fragmento ou olho que tudo vê, os narradores sempre estão envoltos neste redemoinho de tempo que impõe o **com-junto** da vivência a tudo que se passa na narrativa. Dizer que se trata de autobiografia só seria possível de um ponto de vista analítico e externo, como o é o de Lejeune, mas não de um ponto de vista da leitura e de experiência da obra naquilo que ela oferece enquanto conjunto de afectos e perceptos. O que perdemos em uma avaliação do tipo analítico é justamente o que se ganha de um ponto de vista crítico: dizer o que aquilo é, antes de esmiuçar as constantes que formam a obra – uma noção de conjunto que se perde ao insistirmos em uma categorização. Somente ao atingir o presente pleno por meio do registro enquanto método é que o narrador está livre para acompanhar o fluxo do que chama de momento vivo, momento de produção dos próprios acontecimentos. Neste tempo de interação produzido com e pelas obras, tudo se torna participante – explodindo a barreira entre o narrador e aquele que escreve:

Todos os dias eu vivo em três tempos – o passado, o presente e o futuro. O passado é o trampolim, o presente o cadinho, e o futuro o deleite. Eu participo de todos os três simultaneamente. Por exemplo, quando escrevo algo que gosto muito mesmo eu estalo meus lábios e olho por cima de meu próprio ombro. Eu já estou com o homem de 2500 A.D. ou 5000 A.D., desfrutando deste grande cara Henry Miller que viveu no século 20. Existem certas coisas que eu faço que quando estou fazendo já sei por antecipação que serão apreciadas mais para frente. Eu tenho certeza disso – absoluta certeza. Eu me gabo sobre o passado, eu me deleito no presente e me alegro no futuro. O que a um homem comum leva grande número de encarnações – supondo que existam tais coisas – para viver, eu vivo em apenas uma vida. Eu tenho o ritmo acelerado que acompanha o gênio. Digo sem fazer alarde – é um fato<sup>121</sup>. (MILLER, 1988, p. 151)

---

<sup>121</sup> Trecho original: “*Every day I live in three times – the past, the present and the future. The past is the springboard, the present the melting pot, and the future the delectation. I participate in all three simultaneously. For instance, when I write something I like extra well I smack my lips and look over my own shoulder. I am already with the man of 2500 A.D. or 5000 A.D., enjoying this great guy Henry Miller who lived in the 20th century. There are certain things I do which while doing them I know beforehand will be appreciated later on. I am sure of it – dead sure. I gloat over the past, I revel in the present and I make merry in the future. What it takes the ordinary man a number of incarnations – supposing there are such things – to live out, I live out in a lifetime. I have the accelerated rhythm which goes with genius. I make no bones about it – it’s a fact*”.

Seria muito fácil desdenhar do trecho citado acima enquanto hipérbole do processo criativo, de mais uma das tantas caracterizações que Miller fez de seu processo de escrita. No entanto, se a colocamos em relação com aquilo que conseguimos identificar na trilogia francesa, percebemos que o choque entre as temporalidades presentes em cada obra, a perspectiva adotada por cada um dos narradores, fazem corpo com o processo a que Miller dava início quando escrevia. Esta caracterização faz parte do **presente pleno** em que o próprio autor pode, também, interagir enquanto parte das narrativas, já que o presente pleno não levanta barreiras aos elementos diferenciados que podem entrar em relação. Novamente, é o tipo de temporalidade criado pelas próprias narrativas que permite analisar as obras pelo viés autobiográfico e não o contrário. Deste modo, quando Miller diz que vive em três tempos simultaneamente se torna a afirmação de seu pensamento que insiste que o tempo é vivência, que o **presente pleno** possibilita enxergar suas obras enquanto blocos de afectos e perceptos potentes em que experienciá-las é, ao fim das contas, participar das mesmas. O que temos aqui é o perspectivismo das obras imiscuindo-se no real enquanto tempos de vivência, de tal modo que buscar destrinchar cada uma das obras da trilogia em seus elementos de base perde seu sentido: entrar em relação com as obras, abrir-se a estes afectos e perceptos, é participar deste tempo de interação; longe estão os horários cronometrados, longe está a lógica temporal linear: a interação entre os tempos produz uma viagem no mesmo lugar, em que os pés permanecem no chão, mas as relações se estabelecem com termos que já não correspondem apenas à experiência própria e à contiguidade do corpo que experiencia. Viver uma vida tão plenamente que ela possa conjugar-se em qualquer tempo.

## 8.2 O artista: *amor fati*

É a partir desta temporalidade fundada no presente que o artista milleriano se constitui. Mais importante: o que Miller chama de ato criativo apenas pode ser atingido neste **presente pleno**. Vimos no item anterior como, nas *Henry Miller's Hamlet Letters*, o autor afirma que é uma “biruta” (*weathercock*): a imagem milleriana se associa à fixidez do aparato, sempre imóvel em sua base, mas móvel em seus direcionamentos ao acompanhar a direção dos

ventos<sup>122</sup>. Esta posição do artista é um amálgama de aceitação e resistência. Aceitação, pois não age contra a vaga dos tempos que o arrasta, eximindo-se de um julgamento sobre a situação atual ou adotando uma posição política – o artista aceita os tempos como eles se apresentam, pois apenas deve explicações à terra e a si mesmo enquanto aquele que busca ser, cada vez mais, singular. Resistência, pois está sempre na contracorrente daqueles que embarcam nas ideias de um tempo sem os pés no chão que os ligam ao **presente pleno** que se expande abarcando qualquer direção, resistência àqueles que permanecem no presente estéril:

De certa maneira, o artista está sempre agindo contra o movimento do tempo-destino. Ele é sempre a-histórico. Ele **aceita** o Tempo absolutamente, como diz Whitman, no sentido em que de qualquer forma que role (com o rabo na boca) é uma **direção**; no sentido em que qualquer momento, **todo momento**, pode ser tudo; em que não existe nada que não o presente, o eterno aqui e agora, o infinito momento em expansão que é chama e canção<sup>123</sup>. (MILLER, 1988, p. 63. Grifos do autor.)

Esta descrição é mais condizente com o período francês de Miller, em que a deriva temporal o permite ser aquele que registra, fora das implicações morais ou ideológicas de sua época. Claro, isso só pode ser atingido através de sua literatura, buscando essa liberdade de criação que somente a arte pode proporcionar: a posição do artista é a-histórica porque, ao entrar no processo de criação de sua arte, ele consegue este afastamento do que seria o tempo histórico em direção à conquista de uma atemporalidade de interação entre os três vetores temporais; ao adentrar essa “nuvem a-histórica”, para retomar um tema nietzschiano, o artista agora se coloca no próprio momento de produção dos acontecimentos, acompanha o mundo se fazendo, está num tempo entre que escapa à história e à um pretense início – tudo é fluxo: de palavras, de acontecimentos, de coisas, indivíduos, “eu”... Por sinal, é interessante perceber que, de todas estas citações e trechos de Miller, pouco se fala em “eu”; o que percebemos é sempre a tentativa milleriana de ser com o mundo, de devir-mundo, como diriam Deleuze e Guattari. Uma das contribuições da literatura de Miller é justamente esta: a partir do que se é, do que se está sendo, abdicar destes traços pessoais e atingir um ponto de extrema

---

<sup>122</sup> Em uma entrevista à *Paris Review* nos anos 1960 Miller ainda afirmava esta posição do artista, agora descrevendo-o de maneira algo diferente, mas com a mesma ideia de base: “O que é um artista? É alguém que tem antenas, que sabe se ligar às correntes que estão na atmosfera, no cosmos; ele apenas tem facilidade para fisgar, por assim dizer. Quem é original? Tudo que fazemos, tudo que pensamos, já existe, e somos apenas os intermediários que usamos o que está no ar, só isso” (MILLER, 1989, p. 35).

<sup>123</sup> Trecho original: “*In a way, then, the artist is always acting against the time-destiny movement. He is always a-historical. He **accepts** Time absolutely, as Whitman says, in the sense that any way he rolls (with tail in mouth) is **direction**; in the sense that any moment, **every moment**, may be the all; that there is nothing but the present, the eternal here and now, the expanding infinite moment which is flame and song*”.

singularidade, onde já não importa quem diz “eu”, apenas atingir este registro que se confunde com o mundo em seu fluir, que está tão ligado às próprias coisas que abdica de ser um comentário delas – tornar-se poesia, criação:

O tempo muda imperceptivelmente e misteriosamente – eu coloco isto como um axioma. A maneira em que eu reajo ao tempo tem alguma influência sobre o tempo, ajuda a **fazer** tempo, por assim dizer. Mas nós não podemos mudar o tempo apenas **querendo**. (A revolução, por exemplo, não altera o tempo: a revolução é parte do complexo temporal). Como artistas, nosso problema não é fazer o tempo ou mudar o tempo, mas **registrar** o tempo. Por registro não quero dizer colocar um anúncio na primeira página do jornal que diz “tempo bom e quente”. É isto que os escritores realistas fazem e é por isto que eles mudam e desaparecem conforme o tempo muda e novos barômetros aparecem. Nós não estamos oferecendo leituras barométricas. Estamos lendo poemas *viva voce*. Aqueles que têm ouvidos para ouvir que deem atenção. Para o resto é silêncio, sempre silêncio<sup>124</sup>. (MILLER, 1988, p. 73. Grifos do autor.)

Este antagonismo com a literatura realista, no entanto, não deve ser visto como mais do que é: pouco importa a Miller entrar em uma contenda com um movimento literário contrário, importa pouco também em qual movimento uma obra se enquadra – o que Miller questiona é o posicionamento do artista em relação ao mundo, entre a literatura produzida e sua relação com aquilo que cerca o artista. A partir do trecho citado, podemos inferir que a diferença entre a literatura de Miller e a dos realistas se baseia, justamente, neste afastamento do “jornalístico” dos realistas, para o “registro” de Miller. Esta diferença se revela na perspectiva adotada: não cabe ser uma testemunha da época e apenas “descrever” o que se está vendo – isto não é aproximar-se do mundo, mas apenas percebê-lo a partir de nosso próprio sistema de valores, colocar uma etiqueta nos acontecimentos e enquadrá-los em categorias mais ou menos condizentes com o que aconteceu. O que se passa por distanciamento no lado dos realistas é, na verdade, um problema de visão e de vivência – os realistas acreditam que não haja mediação, mas estão enxergando o real por meio de lentes sujas: “A maioria de nós [...] não enxerga a realidade de jeito nenhum; nós apenas vemos os

---

<sup>124</sup> Trecho original: “*The weather changes imperceptibly and mysteriously – I lay that down as an axiom. The way I react to the weather has some influence upon the weather, helps to **make** weather, as it were. But we can’t change the weather by **willing** it. (Revolution, for example, does not alter the weather: revolution is part of the weather complex). As artists, our problem is not to make the weather or to change the weather, but to **record** the weather. By recording I don’t mean putting a box on the front page of the newspaper, reading “fair and warmer”. That is what the realistic writers do and that is why they change and disappear as the weather changes and new barometers appear. We are not giving barometrical readings. We are reading poems *viva voce*. Those who have ears to hear give heed. For the rest it is silence, always silence*”.

rótulos que fixamos nas coisas para marcar sua utilidade”<sup>125</sup> (MILLER, 1988, p. 34). Quando tratamos da trilogia francesa, principalmente *Trópico de Câncer*, percebemos que o ato de registrar implica em participação e não distanciamento: fluir **com**-junto com o fluxo do mundo – por isso ao artista milleriano só resta tentar tornar-se cada vez mais próximo do fluxo, acompanhar as mudanças “climáticas” que o real apresenta, utilizando o registro como processo de aproximação. Para Miller, “os artistas, os sábios, os filósofos parecem muito atarefados em polir lentes. Tudo isso não passa de um grande preparativo em vista de um acontecimento que jamais se produz. Um dia a lente será perfeita; e nesse dia todos nós perceberemos claramente a estupefata, a extraordinária beleza deste mundo” (MILLER *apud* DELEUZE, 2002, p. 20). Polir a lente para que o mundo seja visto em toda sua beleza, em todo seu esplendor. A literatura é justamente uma destas vias de acesso a uma “visão livre e inspirada”, como diria Deleuze (2002, p. 11); e o escritor é aquele que pule a lente para que esta visão seja possível: torna-se tão afinado com o mundo que pode finalmente ser **com**-junto.

Este tipo de perspectiva e atitude aparecem claramente com a ironia que Henry Miller lega a um ensaio de Aldous Huxley sobre Beethoven, em que Miller afirma que com a busca de um significado profundo em tudo, perde-se de vista a coisa que se está tentando ver. Como algo pode ser mais daquilo que é? Como algo pode ser o que não é? Às vezes a cegueira é tão grande que a música pode se tornar arma, uma gravação de um quarteto de Beethoven pode ser mais mortal que uma bala: tudo isso porque a perspectiva adotada relega a segundo plano aquilo a que se quer conhecer, colocando em seu lugar a busca de razões profundas em contraposição à superfície da experiência imediata, ou seja, não mediada por algum sistema interpretativo prévio:

A música expressa música, não é isto suficiente? Na música de Beethoven existe uma aproximação da mais alta ordem com aquilo que a maioria de nós fala muito e que nenhum de nós sabe nada – Deus. Tem-se o sentimento, ao ouvir Beethoven, de aproximar-se do fim. O fim do quê? da música? De algo, certamente. Este fim de algo que o Stavrogin do Sr. Huxley, Spandrell, detecta no Quarteto em Lá Menor o aniquila. Não é a bala que mata Spandrell – o Sr. Huxley se esforça para deixar isto claro. É o Deus no cilindro fonográfico que faz o serviço. Música de câmara é a maior invenção letal do Ocidente<sup>126</sup>. (MILLER, 1988, p. 43)

---

<sup>125</sup> Trecho original: “*Most of us [...] never see reality at all; we only see the labels we have fixed on things to mark for us their usefulness*”.

<sup>126</sup> Trecho original: “*Music expresses music, isn't that sufficient? In the music of Beethoven there is an approximation of the highest order to what most of us talk about a great deal and none of us know anything about – God. One has the feeling, in listening to Beethoven, of approaching the ultimate. The ultimate of what?*”

Esta troca, esta insistência em inculcar posicionamentos e pensamentos íntimos sobre as coisas que incomoda Miller. É um defeito de visão que só pode ser corrigido ao polirmos a lente, ao mostrar-se aquilo que é como é: se é uma bala que mata Spandrell, é uma bala – a música de Beethoven só forneceu a trilha sonora. A variedade do mundo não pode ser imitada ao incutirmos cada vez mais informações disparatadas: isso não é **variedade**, é apenas falta de visão para a riqueza do que se apresenta. Não é suficiente? Porque o que está em jogo é esta própria atitude: não é suficiente que a música seja música? Não é suficiente que o real seja, simplesmente<sup>127</sup>? Este tipo de aproximação entre a literatura e o real nunca foi visto com bons olhos, porque implica não se engajar em nenhum dos, geralmente, dois lados de uma questão: se não está conosco, está contra nós. Poderíamos lembrar, novamente, do ensaio de Orwell: a obra de Miller surpreendeu, justamente, porque não se ligava em nenhuma das discussões políticas e sociais em voga na época. Nada de patrulha ideológica, nada de regras formais de um movimento artístico, nenhum tipo de ligação com outros escritores que não embasadas na convivência e amizade. E um posicionamento destes ainda hoje atrai críticas ferrenhas:

É impossível não incluir em qualquer resposta a “Dentro da baleia” a sugestão que o argumento de Orwell é muito prejudicado por sua escolha por Henry Miller, um modelo quietista. Nos quarenta e quatro anos desde que o ensaio foi publicado pela primeira vez, a reputação de Miller evaporou mais ou menos completamente, e agora ele não parece ser muito mais do que o feliz pornógrafo abaixo de cuja superfície escatológica Orwell enxergou profundezas tão improváveis. Se nós, em 1984, fossemos chamados a escolher entre, de um lado, o Miller de *Trópico de Câncer* e “das primeiras cem páginas de *Primavera negra*” e, de outro, as obras de Auden, McNeice e Spender, eu duvido que muitos de nós escolheríamos o velho Henry. Então parece que a arte politicamente comprometida pode provar-se mais durável que as mensagens vindas do estômago de um peixe [*sic*]<sup>128</sup>. (RUSHDIE, 1984, s. n.)

---

*of music? Of something certainly. This ultimate something which Mr. Huxley's Stavrogin, Spandrell, detects in A Minor Quartet annihilates him. It is not the bullet that kills Spandrell – Mr. Huxley is at great pains to make that clear. It is the God in the wax record that does the trick. Chamber music is the great lethal invention of the Occident”.*

<sup>127</sup> Clément Rosset propunha pensar o real a partir de um “**princípio de realidade suficiente**” (ROSSET, 1989, p. 14. Grifos do autor.), que inverte a ideia de que “se é obrigado a buscar seu princípio [do real] em outro lugar, a tentar encontrar fora do real o segredo desse próprio real. Daí a ideia de uma **insuficiência** intrínseca do real: o qual careceria sempre, se posso dizer assim, e isto em todos os sentidos do termo, de sua própria ‘causa’” (ROSSET, 1989, p. 14. Grifo do autor.).

<sup>128</sup> Trecho original: “*It is impossible not to include in any response to ‘Inside the Whale’ the suggestion that Orwell’s argument is much impaired by his choice, for a quietist model, of Henry Miller. In the forty-four years since the essay was first published, Miller’s reputation has more or less completely evaporated, and he now looks to be very little more than the happy pornographer beneath whose scatological surface Orwell saw such improbable depths. If we, in 1984, are asked to choose between, on the one hand, the Miller of Tropic of Cancer and ‘the first hundred pages of Black Spring’ and, on the other, the collected works of Auden, MacNeice and*

Em se tratando da crítica das obras de Miller, este posicionamento repetiu-se inúmeras vezes, mesmo que a obra de Miller tenha se provado mais influente do que os autores citados por Salman Rushdie. Ainda está em jogo a posição do artista em relação a seu tempo, neste vai e vem da importância da política em uma obra de arte: se antes a questão era a tensão entre “fascismo e comunismo”, como o próprio Orwell indicou em seu ensaio, os posicionamentos políticos a serem discutidos agora se multiplicaram: em vez de dois polos claramente definidos, temos a pulverização em questões locais e discussões sobre pós-colonialidade, subalternidade, minorias, questões de gênero e etc. Exatamente este é o ponto de Rushdie, que está abordando o ensaio de Orwell para dizer que, deixando a política de lado uma obra de arte perde seu valor: torna-se apenas sintoma e pouco tem a contribuir. Aquilo que confundiram como autobiografia na obra de Miller está ligado, talvez, a este ponto incontornável: ao tornar-se mais próximo apenas de si, Miller se tornou mais próximo do mundo que queria registrar. O registro passa pelo filtro da vida de Miller, mas não é sua vida que lemos em suas obras – é o registro do mundo por aquele par de lentes, pelos diferentes pontos de vista de seus narradores. Não há um esforço para moldar aqueles fatos, não há esforço para ser mais próximo de uma “verdade histórica e biográfica”. Existe apenas o registro daquele que encontrou o mundo ao se encontrar. Se a política é um dos aspectos rejeitados por este registro, é apenas porque um engajamento significaria afastar-se de si, resistir ao tempo ao mergulhar de cabeça em eventos transitórios: perder a ligação com a terra, deixar de ser um profeta do devir e tornar-se apenas mais um.

Um artista, na evolução de suas obras, que são simplesmente o registro **histórico** da mudança de seus problemas, revela este padrão cósmico, esta obsessão. Ele não é, desta forma e conseqüentemente, um mágico, um astrólogo, ou um cientista, ou um filósofo, ou um moralista ou mesmo um psicólogo. O aspecto profético e musical da vida e mundo do poeta surgem de sua apreensão fluida da real natureza dos fenômenos em mudança. Ele permanece fora de todos os sistemas de pensamento – na rapidez da permanente ordem cósmica, ou projeto. É por isso que ele canta, a música sendo a essência deste uníssono com a realidade, esta vida que está destacada da imagem e ideia. E é por isso que ele é profético: ele tem seu dedo no pulso cósmico que bate eternamente. É por isso que ele é anárquico, porque todas as formas menores de ordem devem dar lugar à maior, não vista, não conhecível ordem. É por isso que ele canta sobre a vida – **como** as coisas parecem a ele, ou **são**. Ele se move com esferas evanescentes e

mutantes, e ainda assim imutáveis<sup>129</sup>. (MILLER, 1988, p. 60-61. Grifos do autor.)

Miller insistirá muito nesta questão do artista como criador e que o artista está sempre fora de qualquer sistema de pensamento. Não apenas fora, mas ativamente resistindo ser incluído em qualquer sistema de ideias, de posicionamento político, religioso ou moral. O que, em um primeiro momento, pode parecer uma saída fácil de não envolvimento é, na verdade, o ponto mais crítico na vida do artista, que deve abrir-se a todos os movimentos da época e “fluir” junto com eles, sempre fazendo o registro dos fenômenos em mudança. O que poderia indicar certo caminho ascético por parte do artista, é invertido por Miller: para chegar ao ponto ótimo de aceitação do mundo, é necessário abarcar tudo aquilo que o forma – bem e mal, belo e feio:

Tantos escritores parecem imaginar que para escrever um bom ou bonito livro eles devem evitar tanto quanto possível entrar em contato com o sórdido, com o mesquinho, com as coisas feias da vida. Eles pensam que dar as costas ao mal é colocar-se face a face com o bem. Eles ignoraram as leis da transformação e permutação. O homem que lavra a terra está muito mais perto de entender o processo apesar de geralmente ser impotente para fazer uso disto. Mas os tipos mais “superiores” estão desesperadamente desligados desta sabedoria. Hamlet é, mais uma vez, exemplo do pensador distante que foi cortado, melhor – que se cortou – dos assuntos humanos, da vida. Quem imagina Hamlet como tendo um corpo? Hamlet é pura mente, um dínamo de pensamento zumbindo no vazio. Ele nunca se inclinou para por as mãos numa lata de lixo. Ele é o Príncipe da ociosidade, um viciado em pensamento e especulação fútil<sup>130</sup>. (MILLER, 1988, p. 175-176)

---

<sup>129</sup> Trecho original: “An artist, in the evolution of his works, which is simply the **historical** record of his changing problems, reveals this cosmic pattern, this obsession. He is not therefore and consequently a magician, an astrologer, or a scientist, or a philosopher, or a moralist, or even a psychologist. The prophetic **and** the musical aspect of the poet’s life and world spring from his fluid apprehension of the real nature of changing phenomena. He stands outside all systems of thought – in the quick of a permanent cosmic order, or design. That is why he sings, music being the essence of this unison with reality, this life that is detached from image and idea. And that is why he is prophetic: he has his finger on the cosmic pulse which beats eternal. That is why he is anarchic, because all lesser forms of order must perish to give way to greater, unseen, unknowable order. That is why he sings about life – **how** things seem to him, or **are**. He moves with the spheres evanescent and changing, yet changeless”.

<sup>130</sup> Trecho original: “So many writers seem to imagine that in order to write a good or a beautiful book they should refrain as much as possible from coming in contact with the sordid, the mean, the ugly things of life. They think that to turn their back on evil is to put themselves face to face with the good. They ignored the laws of transformation and permutation. The man who tills the soil is much nearer to understanding the process though he is often powerless to make use of it. But the “higher” types are usually hopelessly shut off from this wisdom. Hamlet again is an example of the removed thinker who is cut off, better – who has cut himself off – from human affairs, from life. Who ever thinks of Hamlet as possessing a body? Hamlet is pure mind, a dynamo of thought whirring in the void. He never stooped to put his hand on the garbage can. He is the Prince of Idleness, and addict of thought and futile speculation”.

Apesar de parecer contraditório, ainda estamos percorrendo os meandros da imagem que Miller tem do artista como uma “biruta”: mesmo fixo em um local (a terra), o artista nunca está imóvel, pois sempre segue a direção dos ventos (“clima da época”). E é neste sistema de participação e afastamento que a figura do escritor se configura para Miller: colocar a mão na lata de lixo, buscar experiências de vida em contraposição a experiências de pensamento – assim o escritor pode tornar-se cada vez mais afinado com o mundo. Novamente, impõe-se a questão do registro enquanto forma de atingir este objetivo, de criar este **presente pleno** em contraposição ao tempo histórico. Pois estar próximo da vida não é estar próximo das narrativas do pensamento, mas produzir pensamento em conjunto com o mundo, traçando a partir de sua arte perceptos e afectos que insiram variedades no mundo em seu fluir **com-junto**. O artista milleriano está, então, livre para ser possuído, para tornar-se tradutor de um fluxo contrastando com aqueles que têm possessões:

Alguém se torna artista no momento em que está livre, pois então pode ser **possuído**. Então está livre para possuir, o que é o oposto de ter possessões. E por possessão eu não quero dizer apenas coisas materiais, mas ideias, princípios, crenças, etc. Estar obcecado, por outro lado, significa querer ser livre; significa uma constante e infrutífera guerra contra a tirania das coisas, ideias, princípios, lealdades, crenças, etc. Quando estas ideias e possessões tirânicas são reconhecidas como míticas nós não precisamos mais delas de uma vez por todas. Elas são relegadas então ao limbo das coisas divinas, o que significa que finalmente reconhecemos sua significância e propósito na vida, ou **para** a vida. Então estão verdadeiramente mortas e nós podemos colocar um *Finis* nelas. Elas adentram o museu permanente da mente; elas agraciam os vivos e brilham sobre nós metaforicamente<sup>131</sup>. (MILLER, 1988, p. 90-91. Grifos do autor.)

Miller insiste neste ponto da necessária liberação do artista, para que possa produzir e afinar sua visão singular com o mundo, ao ponto da repetição. Mesmo na citação anterior, quando insiste que o artista deve ter o dom de ser possuído e não de ter possessões, são apenas mudanças muito pequenas daquilo que viemos discutindo até agora. Novamente, a questão da escrita enquanto autobiografia volta à cena e Miller fornece algumas pistas sobre o

---

<sup>131</sup> Trecho original: “*One is an artist the moment he is free, for then he can be **possessed**. Then he is free to possess, which is the opposite of having possessions. And by possession I mean not only material things, but ideas, principles, beliefs, etc. To be obsessed on the other hand, means to long to be free; it means a constant and fruitless warfare against the tyranny of things, ideas, principles, loyalties, beliefs, etc. When these tyrannical ideas or possessions are recognized as mythical we are done with them once and for all. They are then relegated to the limbo of god-like things, which means that we at last recognize their significance and purpose in life, or **to** life. Then they are truly dead and we can put *Finis* to them. They enter the permanent museum of the mind; they grace the living and shine upon us metaphorically*”.

que pensa sobre a questão quando não está preocupado em gritar a todos os cantos que não existe diferença entre si e suas obras.

Em *Trópico de Câncer*, o narrador dizia que quem tentasse narrar tudo de si, seu próprio ser, sendo o mais franco e verdadeiro possível, explodiria o mundo. Em uma das cartas, Miller volta a este ponto, abordando-o de maneira algo diferente: “Tentar dizer todo o *self*, como você coloca, é pura insanidade. É novamente querer capturar o absoluto, um truque da mente<sup>132</sup>” (MILLER, 1988, p. 96). É esta caracterização que nos espanta, quando lemos declarações de Miller como na carta que enviou a Edmund Wilson<sup>133</sup>. Se Miller está tão convicto disto, porque afirmar o contrário em suas falas? A resposta pode parecer simplista, mas é condizente à *persona* de Henry Miller: para atrair atenção para suas obras. Em outro trecho das *Henry Miller’s Hamlet Letters*, o autor torna a censurar seu amigo Fraenkel quanto à questão da verdade:

O que me interessa profundamente na sua última carta é o segundo parágrafo a partir do último – “apenas a biografia pessoal permanece...” Aqui, apesar de você nunca admitir, está pântano em que você permanece perpetuamente enredado: **o pântano da verdade**. Esta procura pela verdade, apesar de resultar ao final na descoberta de instrumento tão nobre quanto o *self*, é a raiz do mal. Esta é a gangorra que faz Hamlet e todos os outros honestos demônios da consciência enlouquecerem. A verdade sempre existirá fora tanto quanto dentro, e ao lado da verdade a mentira, perpetuamente, como gêmeas siamesas<sup>134</sup>. (MILLER, 1988, p. 87. Grifos do autor.)

No fim das contas, o que Miller procura estabelecer é uma isonomia entre os elementos considerados internos e externos. Se o artista milleriano estivesse preocupado apenas com a expressão da verdade do indivíduo, ele perderia sua singularidade perante o “clima da época”: ao abrir-se para as expressões mais variadas deste jogo entre verdades e inverdades, o artista milleriano relativiza a questão, desenreda-se do pântano em que vê seu interlocutor. Ao escritor, então, não importa expressar-se de maneira a ser compreendido ou para forçar uma incompreensão a partir de malabarismos linguísticos: como profeta “Estou pouco me lixando se serei entendido em parte ou totalmente. Eu escrevo para dar expressão

---

<sup>132</sup> Trecho original: “*To attempt to say the whole self as you put it, is sheer insanity. It is again a grasping at the absolute, at a bogey of the mind*”.

<sup>133</sup> Como visto no subtítulo 3.2 “As primeiras críticas profissionais: Blaise Cendrars e Edmund Wilson”..

<sup>134</sup> Trecho original: “*What interests me profoundly in your last epistle is the second paragraph from the last – “only personal biography remains...” Here, though you will never acknowledge it, is the bog in which you lie perpetually ensnared: **the bog of truth**. This truth-seeking, even though it results as last in the discovery of such a noble instrument as the self, is a source of evil. This is the seesaw which makes Hamlet and all the other earnest devils of conscience run amok. The truth will always exist without just as within, and beside truth untruth, perpetually, like Siamese twins*”.

ao que sinto. Se me faço entender, tanto melhor. Ser entendido é apenas um subproduto. Eu não escrevo para ser entendido. Escrevo para que eu seja sentido como uma força [...]”<sup>135</sup> (MILLER, 1988, p. 96). Esta força está, justamente, naquilo que o escritor/artista coloca em suas obras, nos afectos e perceptos que é capaz de criar. Vimos como a temporalidade é o afecto mais potente nas obras de Miller do período francês; o segundo é a desarticulação de uma noção fechada de “eu” formada a partir de uma relação dialética com o exterior: os narradores millerianos estão sempre em guerra frequente com o interior, com a estabilidade, impondo relações cada vez mais diferenciadas com o próprio corpo e com o derredor – estão em um combate com aquilo que aprisiona no mundo: “O combate com o mundo é saudável, necessário e inevitável; o outro [a fantasmagórica luta consigo mesmo] não produz nada de bom, é inteiramente pessoal, e tem a mesma natureza de uma doença”<sup>136</sup> (MILLER, 1988, p. 104).

Escapar à doença da interioridade é tão importante quanto escapar do seu contrário: uma exterioridade total que excluiria qualquer traço de uma singularidade individual. Miller está sempre trazendo estes duplos complementares em suas análises, misturando-os de maneira inseparável. Não podemos falar em dialética, pois os dois termos existem sempre em relação, mas sem nunca produzir uma síntese: o que sobra é o registro destas relações entre autônomos, sem síntese entre os elementos colocados em relação. Por exemplo, a tensão entre a produção contemporânea e a tradição:

Eu me lembro de uma frase assim, de sua carta anterior: “com toda a tradição passada apagada haveria alguma esperança!” A palavra incorreta novamente é **toda**. Também “apagada”. Veja você, nós não **apagamos** tradições passadas totalmente. Não dá pra ser feito. Nós nem deveríamos desejar fazer isso. Tradições são assassinadas enquanto dormimos, por assim dizer. Se você tem dificuldade em matá-las – seja interior ou exteriormente – você apenas as mantém vivas por mais tempo. O melhor remédio não é o homeopático que você recomenda, mas um bem mais simples. Receba-a em seu sistema, assimile-a, absorva-a e depois livre-se dela como excremento<sup>137</sup>. (MILLER, 1988, p. 131. Grifos do autor.)

---

<sup>135</sup> Trecho original: “*I don’t give a fuck whether I am understood in part or in toto. I write to give expression to what I feel. If I make myself understood, so much the better. The being understood is a by-product. I don’t write to be understood. I write to make myself felt as a force [...]*”.

<sup>136</sup> Trecho original: “*The fight with the world is healthy, necessary and inevitable; the other [the ghostly fight with oneself] produces no good, is entirely personal, and is in the nature of a disease*”.

<sup>137</sup> Trecho original: “*I recall a phrase like this, from your last letter: “with the whole past tradition wiped out there will be some hope!” The wrong word again is **whole**. Also “wiped out”. You see, we don’t **wipe out** whole past traditions. It just ain’t done. Nor should we even desire to do so. Traditions get killed off in one’s sleep, so to speak. If you struggle to kill them off – either within or without – you only keep them alive that much longer. The best remedy is not the homeopathic one you recommend but a much simpler one. Take it into your system, assimilate it, absorb it and pass it off as excrement*”.

Segundo uma visão já estabelecida da modernidade, é praxe dizer que os modernos queriam começar do zero, apagar séculos de tradição artística a partir de um gesto criativo e original extremo, como se a arte estivesse livre de qualquer tipo de influência passada já que fixavam seu olhar no futuro e num princípio de criatividade extrema. Sabemos também que muito desta perspectiva enviesada sobre a modernidade nos foi legada pelos teóricos da pós-modernidade, que viam na modernidade um ponto na história de que eles precisam afastar-se por *n* razões (políticas, filosóficas, éticas, históricas, etc.). No entanto, percebemos no ponto de vista milleriano um contraponto a esta perspectiva repetida à exaustão. Não existe combate com a tradição, pois não existem dois lados na contenda. A questão da aceitação surge novamente, com os termos complementares fazendo novamente seu jogo: receber a tradição e assimilá-la é o primeiro passo para que o contemporâneo possa expressar-se. Claro, Henry Miller dirá que ela deve ser passada como excremento, mas seu vocabulário não se envergonha em usar tais termos. Aquilo que forma uma tradição, aquilo que a perpetua é nossa relação com ela: se a relação estabelecida entre a contemporaneidade e a tradição se modifica, modifica-se também a tradição.

Hamlet é útil para mim, para meu propósito, quanto qualquer outro assunto. Se você quer minha ajuda para liquidar, muito bem, eu liquidarei com você – mas à minha própria maneira, eu liquido continuamente: é assim que me mantenho moral e espiritualmente solvente. Se estamos no fim da tradição de Hamlet, muito bem, estamos no fim. Se a cultura Ocidental está morta, ótimo, que permaneça morta. Se os homens não pensam mais, à sua maneira, ótimo, então estão pensando de outra maneira. Mas no fundo eu sei que nada terminou, nada está morto, e os homens não pararam de pensar. Eu acredito nos processos da vida, o que quer que isso queira dizer. Uma coisa eu sei o que definitivamente significa – significa que não adianta abrir mais uma farmácia, nem entregar remédios farmacêuticos. Eu não tenho nenhuma recomendação a fazer, nenhuma prescrição a dar. Deixe que os enfermos definham, que os doentes apodreçam, que os mortos morram<sup>138</sup>. (MILLER, 1988, p. 131)

---

<sup>138</sup> Trecho original: “*Hamlet is as useful to me, to my purpose, as any other subject. If you want me to help you liquidate, very well, I will liquidate with you – but in my own way. I liquidate continually: that’s is how I keep solvent morally and spiritually. If we are at the end of the Hamlet tradition, very well, we are at the end. If Western culture is dead, fine, let it stay dead. If men do not think any more, in your fashion, good then they are thinking in another fashion. But at bottom I know nothing is ended, nothing is dead, and men have not stopped thinking. I believe in life’s processes, whatever the hell that means. One thing I know very definitely it means – it means that there is no use opening another drug store, no use handing out pharmaceutical remedies. I have no recommendations to make, no prescriptions to hand out. Let the sick languish, let the diseased rot, let the dead die*”.

Este liquidar não tem sentido: Miller só verá sentido nestes “processos da vida” que fluem, que a constituem e delineiam novos trajetos inauditos – o que, novamente, aponta uma tradição ao que o próprio Miller via como objetivo das cartas: acabar com a influência de Hamlet. Agora, Miller se dá conta de que a ideia de fazer tabula rasa é errônea, pois pouco importam as ideias a que se dá atenção neste ou naquele momento. O que importa é o real e não um pretense mundo de ideias ilusório. Miller não propõe uma intelectualização mais aguda da ação artística, mas sim a abertura necessária para que o artista se expresse mais livremente ao entrar em contato com a vida. O que se afirma sobre o artista em suas cartas é: viva um pouco mais, converse mais, entre em contato com tudo que a vida lhe oferece, sejam coisas banais, grosseiras; ou coisas consideradas elevadas e intelectuais, pouco importa – da perspectiva do registro do fluxo do real, tudo tem a mesma valência, pois formam o próprio mundo em que vivemos. É desta perspectiva, considerada por Miller mais afim a deixar sua visão expressar-se, que Miller avalia a relação dos escritores com a vida:

Há muito tempo atrás este pavor veio sobre o homem. Se alguém olha para as pinturas de Hieronymus Bosch ficará maravilhado com a modernidade delas. Seus Infernos também são equipados com parafernália mecânica, com polias e alçapões. É como uma visão profética de uma era por vir. Mesmo em um escritor americano do início como Poe, situado supostamente em um solo virgem, entre um povo pioneiro, existe o mesmo pressentimento de uma desgraça que se aproxima. Em Poe o **objeto** é assombrado; a figura humana dorme ou caminha sonambulamente, as casas são más, armadilhas diabólicas em que a alma do homem é torturada e finalmente esmagada. Com Dostoiévski os demônios são soltos, o espírito totalmente louco, possuído. O homem se move alucinadamente contra o plano de fundo da Natureza, um ser em transe e sem razão. A Natureza recua mais e mais. O plano de fundo desvanece constantemente, até o momento em que chegamos a Proust, a Natureza está completamente desintegrada e intelectualmente analisada. As pessoas falando da grande beleza das descrições de Proust, sua maravilhosa delineação dos fenômenos naturais – mas parecem negligenciar que elas são maravilhosas descrições **intelectuais**. Suas paisagens, suas flores, seu céu, seu oceano, estão todos na cabeça, todas pinturas **interiores**, todas feitas de olhos vendados. São estudos **reminiscentes**, retratos **reminiscentes**, pinturas **reminiscentes**. Todas tecidas a partir do arrependimento, da melancolia e nostalgia. Proust nos deu o mais maravilhoso mausoléu da Natureza; todos os objetos que sua visão alguma vez amou são preservados em cera sob uma redoma. Nunca ocorre um descuidado, despreocupado toque. À nenhuma flor é permitido perecer, nenhum céu pode desvanecer. Tudo é preservado com cuidado e dores infinitas – como seria viver na morte eternamente<sup>139</sup>. (MILLER, 1988, p. 52. Grifos do autor.)

<sup>139</sup> Trecho original: “Long ago this dread came over man. If one looks at the pictures of Hieronymus Bosch one will be amazed at the modernity of them. His Infernos too are equipped with mechanical paraphernalia, with pulleys and trapdoors. It is like a prophetic vision of an age to come. Even in an early American writer like Poe, situated supposedly in a virgin soil, amidst a pioneer people, there is this same presentiment of approaching doom. In Poe the **object** is haunted; the human figure sleeps or walks somnambulistically, the houses are evil,

A partir deste ponto, o assunto muda. Não é mais apenas a posição do artista que está em jogo: o artista é a porta de passagem para novas formas de se relacionar com o mundo, novas formas de vida que o artista, como aquele que possui uma visão avassaladora apenas para si vai expressá-la por meio da arte, vai dar voz e expressão a esta singularidade. Desta forma, resta-nos acompanhar Henry Miller nesta passagem, neste caminho conjunto de arte e vida.

### 8.3 Vida: ser com-junto

O tema “vida” perpassa toda a obra de Henry Miller. Por mais que tal termo careça de definição ou, justamente o contrário, tenha definições demais para escolhermos apenas uma, ao tratarmos deste tema na obra de Miller estamos frente à própria visão do artista quanto ao modo de vida ocidental. Mas esta visão nada tem de formulaica: ela se expressa nos afectos e perceptos potentes de sua obra escrita, adotando várias perspectivas a partir do ponto fixo (a terra, o mundo) em que o artista está enraizado. Nas *Henry Miller's Hamlet Letters* o autor nos oferece uma extensão daquilo que percebemos em ação ao analisarmos a trilogia francesa. Um exemplo claro de como o tema está presente em toda a produção de Miller pode ser fornecido com a análise que o autor faz do quadro *A última ceia* de Leonardo da Vinci. A perspectiva de Miller está situada fora das descrições e discussões acadêmicas, colocando em cena uma perspectiva focada na existência e no real, relacionando-a com certa postura “divina”. Abaixo citamos o trecho da carta do autor:

[Sobre *A última ceia* de Leonardo da Vinci] Durante todo esse tempo eu fui levado a acreditar que a primeira virtude deste quadro era sua qualidade

---

*diabolical traps in which the soul of man is tortured and finally crushed. With Dostoiévski the demons are unloosed, the spirit utterly mad, possessed. Man move against the background of Nature hallucinated, a being entranced and without reason. Nature retreats more and more. The background fades out steadily, until by the time we come to Proust Nature is completely disintegrated and intellectually analyzed. People speak of the great beauty of Proust's descriptions, his marvelous delineation of natural phenomena – but it seems overlooked that they are marvelous **intellectual** descriptions. His landscapes, his flowers, his sky, his ocean are all in the head, all **interior** paintings, all done blindfolded. They are **reminiscent** studies, **reminiscent** portraits, **reminiscent** paintings. All woven out of regret, out of melancholy and yearning. Proust has given us the most wonderful mausoleum of Nature; all the objects which his visions had once cherished are preserved in wax under a glass bell. Never is there a careless, an insouciant touch. No flower is allowed to perish, no sky permitted to fade. Everything is preserved with infinite care, infinite pains – so as to live on in death forever”.*

religiosa. Eu devo dizer que até hoje fico perplexo com a pintura. Eu não vejo nada além desta desolada, lúgubre mesa sem comida, um bando de judeus de toga, e um homem de aparência espiritual, muito pálido, frágil, feminino, Nosso Senhor, que parece ser o mestre de cerimônias. Onde ocorre o banquete eu não tenho a menor ideia. Pode ser um estábulo, pelo que sei. Eu sei que é escuro e sombrio, e toda vez que eu penso nele sinto asas de morcego roçando meus lábios. E o que digo para mim mesmo agora é – se pretendiam que isto fosse a representação de um momento sublime em nossa vida espiritual então é um fiasco porque eu não sinto o mínimo de sublimidade nisto. Se, por outro lado, a pretensão era de ser uma obra-prima do desenho, então eu digo que preferiria sair e olhar a Brooklyn Bridge. Se a “parte mortal” dele fez este quadro então a parte imortal está certamente faltando. A mão e o olho podem ter estado ali, mas onde estão as **bolas**? Eu participei de banquetes espirituais e os apreciei, mas eles nunca foram **falsos** banquetes. Os egípcios, quando celebravam o “Festival dos Mortos”, comiam comida real, bebiam vinho real, tinham conversas reais. Até o cadáver que eles desfilavam era real. Não era um cadáver **imaginário**. Eram tão reais estes corpos mortos que alguns deles, acredito eu, vão durar mais que nosso pálido Salvador cujo sangue imaginário teria que apagar nossos pecados imaginários<sup>140</sup>. (MILLER, 1988, p. 41. Grifos do autor.)

Miller estabelece uma oposição entre o que correntemente é considerado “divino” em relação com as experiências mais próximas do indivíduo, que ele chama de experiências reais. Esta oposição pode parecer simplista, e o é em certa medida, mas coloca em cena o antagonismo entre o que Miller valoriza enquanto vida e o que desconsidera enquanto “doença”, já visto na avaliação do autor das obras de Proust e Joyce<sup>141</sup>. O que pode parecer um materialismo raso é, na verdade, uma revolta contra o ideal do que é considerado bom ou desejável. Este revolta tem um fundo ético, pois insiste que certos valores tradicionais deveriam simplesmente ser abandonados e que a hora chegou para tomar o mundo como é. Dizer que faltam “bolas” ao Nosso Salvador na pintura de Da Vinci é a maneira que Miller tem de nos fazer prestar atenção ao esforço empreendido para que uma figura altamente

---

<sup>140</sup> Trecho original: “[About Leonardo Da Vinci’s *The Last Supper*] All along I had gotten to believe that the first virtue of this picture was its religious quality. I must say that to this day I remain baffled by it. I see nothing but this bleak, dismal table without food, a bunch of togaed Jews, and a very pale, frail, feminine, spiritual looking man, Our Lord, who seems to be the master of ceremonies. Where the feast takes place I haven’t the slightest idea. It might be a stable, for all I know. I know it’s dark and gloomy, and every time I think of it I get the feeling of bat-wings brushing my lips. And what I say to myself now is this – if this was intended to be the representation of a sublime moment in our spiritual life then it’s a fiasco, because I don’t get the slightest feeling of sublimity from it. If, on the other hand, it was intended to be a masterpiece of draftsmanship, then I say I’d rather any day go and look at the Brooklyn Bridge. If the “mortal part” of him made this picture then the immortal part is certainly missing. The hand and eye may have been there, but where were the **balls**? I have attended spiritual banquets and enjoyed them, but they were never **fake** banquets. The Egyptians, when they celebrated the “Feast of the Dead”, ate real food, drank real wine, had real talk. Even the corpse which they paraded was real. It was not an **imaginary** corpse. They were so real, these dead bodies, that some of them, I do believe, will outlast our pale Saviour whose imaginary blood was to wipe out our imaginary sins”.

<sup>141</sup> Trata-se do texto “O universo da morte” (MILLER, 1997b, p. 107-131), que comentamos rapidamente em nossa introdução. Discutimos este em nossa dissertação de mestrado e abordamos, principalmente, a questão da modernidade (ROSSI, 2011).

idealizada e desnecessária, já que só tem a oferecer um “falso banquete”, se torne a representação de tudo que é desejável e irrealizável em nossa realidade. É toda uma constelação de ideias que vira ruína com esta avaliação: não só um Senhor que é representado com aparência frágil e que inspira afastamento de nossas experiências, mas também a remissão de pecados imaginários. A ironia se instala quando os egípcios têm mais a dizer sobre o real do que os próprios modernos. Modernos estes que, por mais que queiram afirmar sua diferença em relação aos que vieram antes, esquecem que o mesmo movimento foi feito pela tradição anterior. “Se procuram libertar-se do peso de uma cultura artística que os impede de criar livremente, porque não apenas fazer o que querem fazer?” É esta pergunta que guia Miller e é ponto em que começa a se afastar de uma concepção da modernidade enquanto superação de um estado anterior da cultura:

Bem, eu me recuso a ser visto como moderno. Faça sua definição e morra com ela. Eu dou as costas a você. Se sou moderno, medieval ou ancestral não é da minha conta. Eu quero ser simplesmente um **homem**, e foda-se o *self* ideal, o *self* supremo, o Rei e o pai combinados. Fodam-se todos! Eu não entendo mais nada. Eu não quero entender mais nada! “Nós somos deste tempo, do tempo da terra”, diz meu amigo [William] Saroyan. Isso é bom o bastante pra mim. Qualquer tempo desde que seja da terra, e sem fantasmas rondando. Se existir uma maldição ancestral eu a desconheço. Se há problemas eu os renego. Se me dou ao incômodo de lhe escrever é porque não é incômodo nenhum... é um prazer. Minha barriga está cheia, eu tenho cigarros, o sol está entrando pelas janelas. O que mais você quer? Uma vida, e faça o máximo que puder dela! Isto pode ter um tom desesperado pra você, mas eu garanto que não estou desesperado. A morte espera por mim, e quando Ela chegar eu a abraçarei. Deve ser ótimo estar morto. Eu ainda não sei o que isto significa – estar morto. É apenas uma maneira de falar. Mas eu acredito nisto, já que acredito em tudo. E não há indagação em minha mente sobre se estou morto-vivo ou vivo-morto. Vivo, morto – são apenas palavras pra mim. Tudo que eu sei é que é **hoje**, e por Cristo é um dia maravilhoso... e amanhã pode ser ainda mais maravilhoso, ou pior – quem se importa? E se você me perguntar por que é um dia tão maravilhoso eu posso apenas dizer que é porque é hoje e eu sou dele e estou nele e não existe ontem e nem amanhã. Amanhã posso ser aquilo que você chama de morto. E daí, *mon cher ami*, e daí?<sup>142</sup> (MILLER, 1988, p. 93. Grifos do autor.)

---

<sup>142</sup> Trecho original: “Well, I refuse to be regarded as a modern. Make your definition and die with it. I walk out on you. Whether I am modern, medieval or ancient is none of my concern. I want to be simply a **man**, and fuck the ideal self, the supreme self, the King and the father combined. Fuck them all! I don’t understand it any more. I don’t want to understand it! “We are of this time, of the time of the earth”, says my friend [William] Saroyan. That’s good enough for me. Any time, so long as it’s of the earth, and no ghosts about. If there be an ancestral curse I am unaware of it. If there be problems I disown them. If I take the trouble to write you it’s because it’s no trouble at all... it’s a pleasure. My stomach is filled, I have cigarettes, and the sun is streaming through the windows. What more do you want? One life, and make the most of it! To you that may have a desperate ring, but I assure you I am not desperate. Death is there waiting for me, and when He comes I shall embrace Him. It must be wonderful to be dead. I don’t know what it means yet – to be dead. It’s only a way we have of talking. But I believe in it, as I believe in everything. And there’s no question in my mind of whether I am dead-alive or alive-dead. Alive, dead – they’re just words to me. It’s **today** that’s all I know, and by Christ it’s a wonderful day...”

O que se torna recorrente nesta discussão é o ponto de vista assumido por Miller: uma revolta contra o que é ideal e desligado do indivíduo que vive cotidianamente, separado destas discussões consideradas elevadas. Mesmo a questão do embate Vida e Morte, principalmente a última que é uma ideia fixa de Michael Fraenkel<sup>143</sup>, se torna irrelevante sob a perspectiva de Miller que é embasada, justamente, naquilo que é conhecido por todos: o real. Já abordamos a definição de real que adotamos aqui, e é esta perspectiva que mais se aproxima das discussões de Miller, pois a filosofia nunca se ocupou realmente de tal conceito: tratando-o como uma questão de ponto de vista; rebaixando-o ao chamado “mundo dos sentidos” em oposição a um “mundo ideal”; colocando-o sob o crivo da totalidade ao insistir em sua inexistência já que sempre submetido a um ponto de vista; e, por fim, a impossibilidade do real<sup>144</sup>. A constante, como já dito anteriormente, é que o real se torna o ponto fixo em que as comparações podem ser feitas, como o elemento chave para que o ideal possa desenvolver-se a contento. Segundo Miller, enquanto o ideal se preocupa em endireitar o mundo, em compreendê-lo finalmente, o real ainda existe e tudo ainda flui: não há forma de parar o mundo para entendê-lo, restando-nos tentar nos aproximar deste “fluir” do tempo e dos acontecimentos irrepitíveis que formam o que chamamos de real. Nesse real inalcançável e de puro acaso, aqueles que tentam buscar uma razão última em um ideal falham miseravelmente em seu empreendimento:

Endireitar o mundo é precisamente o tipo de tarefa fútil, masoquista que certos homens se encarregam porque é uma garantia contra o dever de endireitar a si mesmos. Nenhuma religião, nenhum governo, nenhum sistema

---

*and tomorrow may be still more wonderful, or worse – who cares? And if you ask me why it’s such a wonderful day today I can only say because it’s today and that I am of it and in it and there is no yesterday and no tomorrow. Tomorrow I may be what you call dead. So what, mon cher ami, so what?”*

<sup>143</sup> Infelizmente, conseguimos uma cópia da *The Michael Fraenkel – Henry Miller Correspondence Called Hamlet* muito tardiamente para incluir os trechos das cartas de Fraenkel. Cabe apenas salientar que o tema “morte” é o mote central de sua obra, desde seu primeiro livro publicado, *Bastard Death*, que conta com prefácio de Henry Miller.

<sup>144</sup> Como diz Clément Rosset: “Toda filosofia é uma **teoria do real**, isto é, conforme a etimologia grega da palavra teoria, o resultado de um olhar sobre as coisas: olhar ao mesmo tempo criativo e interpretativo, que pretende, à sua maneira e segundo seus meios próprios, dar conta de um objeto ou de um conjunto de objetos dados” (ROSSET, 1989, p. 11. Grifo do autor.). No entanto, a filosofia em sua tarefa interpretativa não encontra um princípio ou causa que dê conta de algo que apenas existe, ou seja, cujo princípio de inteligibilidade é nulo: “Considerar unicamente a realidade equivaleria portanto a examinar um avesso de que se ignorará sempre o direito, ou um duplo de que se ignorará sempre o original do qual é cópia. De modo que a filosofia tropeça habitualmente no real, não em razão de sua inesgotável riqueza, mas, ao contrário, de sua pobreza em razões de ser que faz da realidade uma matéria ao mesmo tempo ampla demais e escassa demais: demasiado ampla para ser percorrida, demasiado escassa para ser compreendida.” (ROSSET, 1989, p. 14). Desta perspectiva, salvo algumas exceções que o autor vê em Lucrécio, Nietzsche e Espinosa, é sempre a mesma conclusão: o real é insuficiente em oferecer razões de ser e “não entregará jamais as chaves de sua própria compreensão, por não conter em si mesmo as regras de decodificação que permitiriam decifrar sua natureza e seu sentido” (ROSSET, 1989, p. 14).

ético jamais pode substituir a voz da consciência que é o guia infalível do homem. Ideais falham porque são algo imposto de fora, porque são um esforço para estabelecer uma totalidade teórica. Não existe totalidade possível em que poderíamos nadar confortavelmente. Existe para cada um uma totalidade integral limitada por seus próprios esforços. Não é ideal, abstrata, perfeita ou permanente; em vez disso é tangível, imediata, flexível, cotidiana. É parte do sentimento de alegria permanente que, em minha opinião, é o único objetivo razoável da vida<sup>145</sup>. (MILLER, 1988, p. 120)

Relativizando o conceito de totalidade àquilo que é conhecível, o conceito se torna maleável e fragmentário. Claro, Miller ainda insiste em “voz da consciência” e em um “objetivo razoável de vida”, mas introduz entre esses dois pontos em um espaço de variação em que a totalidade se liberta de sua característica ideal e se aproxima do próprio campo de ação do indivíduo que, efetivamente, está vivo e atuando cotidianamente. “Buscar uma razão” para tudo que existe é diferente de construir um “sentido” para a existência. Por isso, ao abdicar de uma totalidade ideal que nos englobaria em direção a uma totalidade integrada à vivência, Miller aponta para a construção de “sentido” de vida: um “sentido” que não é estacionário ou final, mas flexível e afim ao real que é sempre movimento do acaso. É justamente este o ponto em que temos insistido: a questão da criação e da vida enquanto processo infindo. Veja que Miller já abriu este caminho com *Trópico de Câncer* quando o narrador da obra insistia no registro enquanto forma de se aproximar do mundo em fluxo, abdicando de uma totalidade (como seu próprio “eu”) de maneira a participar da própria feitura dos acontecimentos em seu acontecer. As implicações são múltiplas, principalmente do ponto de vista do pensamento de Miller: se a vida e o real, em seu fluir, não podem ser barrados ou moldados, se a todo o tempo nossas próprias ações e pensamentos parecem barrar este fluir, como o autor responderia por meio de sua arte a este processo sem início ou fim? Ao criar e insistir na construção de um sentido “flexível e adaptável” daqueles que vivem e procuram ser **com**-junto ao mundo.

Em seu período francês, Miller assumiu este risco de várias maneiras e produziu diversas formas possíveis de tentar acompanhar esta ideia de base. Com *Trópico de Câncer*, a anulação do tempo e o registro como forma de produzir uma atemporalidade próxima à feitura dos acontecimentos; *Primavera negra* e a ascensão de um **narrador-fragmentário**, que se

---

<sup>145</sup> Trecho original: “To right the world is precisely the sort of futile, masochistic task which such men undertake because it is the surest guarantee against the duty of righting themselves. No religion, no government, no system of ethics can ever replace the voice of conscience which is man’s infallible guide. Ideals fail because it is something imposed from without, because it is an effort to establish a theoretical totality. There is no totality possible in which we may all swim comfortably. There is for each and every one an integral totality limited by his own efforts. It is not ideal, abstract, flawless or permanent; rather it is tangible, immediate, flexible, quotidian. It is part of the sense of permanent joy which, in my opinion, is the only reasonable goal of life”.

movia à vontade pelo tempo, unindo presente, passado e futuro em suas narrativas, variando pontos de vista e unindo temporalidades díspares; *Trópico de Capricórnio* e a ascensão de um **narrador-olho**, apartado e desapaixonado, assumindo um ponto de vista tão distante que o tempo se revela em profundidade, com momentos sendo destacados de uma linha de acontecimentos e destrinchados por este olhar que já não avalia, mas apenas revê. Podemos colocar isto de forma mais esquemática: 1) aproximação ao próprio movimento do real em sua inefabilidade e aproximação ao acaso da experiência de vida; 2) variação por meio da implosão da noção de linearidade do tempo e de unidade do narrador; 3) desapropriação da paixão enquanto motor necessariamente humano em direção a uma vivência do tempo em que tudo pode ser visto enquanto acaso e, portanto, justo – seja o que for<sup>146</sup>.

Buda, Santo Agostinho, Cristo, Maomé, Lênin, Rousseau – todos eles estavam imbuídos com esta noção falaciosa. E você, apesar de seu posicionamento realista prepotente, está no mesmo barco. Você descreve a condição das coisas com notável precisão, mas suas previsões não têm garantia pois elas ignoram a constância da psique humana. Na teoria você pode parar o mundo e examiná-lo sob seu microscópio; na verdade, não existe parada possível e mesmo sua análise, por mais oportuno diagnóstico que seja, estará incorreta por uma margem considerável. O pior aspecto da busca de uma vida, como é a sua, é que ao brincar de médico do mundo você esquece de sua própria doença. Os outros estão sofrendo como você está sofrendo – pelas mesmas razões. [...] Todos veem os outros como vítimas, ou pacientes; uma colossal imagem da doença é construída e ninguém pode curá-la. O primeiro passo é abandonar o papel terapêutico de uma vez. O próximo passo é se entregar totalmente à doença. O terceiro passo é morrer, e o próximo é ressuscitar – **no mesmo mundo com as mesmas condições**, mas com uma nova perspectiva. Quando você aceita o mundo como é você o altera profundamente, porque você se alterou antes. Mesmo o comunista mais cabeça dura sabe que o verdadeiro segredo da futilidade está na falta de vontade, ou despreparo, do indivíduo em assumir totalmente o fardo da responsabilidade. Mesmo o comunismo tem que ser inaugurado **por homens**, por indivíduos comunistas. Em minha maneira de pensar os homens que realmente foram algo totalmente, sem reservas, sinceramente, foram muito poucos, uma mera mão cheia. O homem que escreve um livro sobre qualquer coisa, alguma coisa, ou seja, que ele deseja que seja provocada, não é a própria coisa provocada. No momento em que ele tem tal coisa, ou é tal coisa, ele está silencioso – ele se torna a coisa completamente e a revela por meio de ações em todos os momentos de sua vida desperta. A correção ou incorreção de sua crença importa pouco frente a uma crença apaixonada, ativa. Mesmo o entusiasmo desaparece, porque o entusiasmo já é um sinal de que ele não possui tal coisa. Ele não fica feliz, no sentido ordinário, porque tendo tal coisa, ele já está além da felicidade tanto quanto está além da tristeza<sup>147</sup>. (MILLER, 1988, p. 138-139. Grifos do autor.)

<sup>146</sup> Ver a noção de “princípio de crueldade” na nota 87.

<sup>147</sup> Trecho original: “*Buddha, St. Augustine, Christ, Mohammed, Lenin, Rousseau – all of them were imbued with this fallacious notion. And you, despite your boastful realistic stand, are in the same boat. You describe the condition of affairs with remarkable accuracy, but your predictions are unwarranted because they ignore the*

O trecho é singular pelas ideias que carrega, principalmente em seu trecho final em que a linha que separa a vida e uma obra artística é cruzada: a obra também é vida, já que procura aproximar-se deste acontecimento que é o mundo, deste acaso produtor a que podemos nos aproximar, mas nunca apreender completamente. Chegar a esta noção é insistir na criação conjunta entre arte e vida, em que o artista registra tudo o que pode para ser **com-**junto com aquilo que vive: renascer no mesmo ponto, apenas mudando a perspectiva que tem em relação ao mundo – aceitação. Se esta “biruta” que é o artista muda de direção conforme o vento, não está eximida de criar novas formas de ver este próprio mundo a que tenta se aproximar: estar próximo da vida é também introduzir **variedades** no mundo, expressar a singularidade da visão do artista e introduzi-la no real. Este processo não é excludente, já que a visão singular do artista se coaduna com o real – ele dá a perceber uma face ainda não vista, ainda não explorada; ou mesmo que tal via já tenha sido explorada antes, é seu estilo e perspectiva que fazem proliferar as maneiras de perceber “a estupefata, extraordinária beleza deste mundo”. O que se inicia na literatura é complementado pela noção de homem que se quer construir, ao aumento de vida daqueles que saem do reino das ideias e ocupam o mundo:

Se o homem quiser tornar-se o que é, **HOMEM**, e não algo diferente, ele terá que sair do reino da Ideia e, tornando-se mais e mais satisfeito consigo mesmo, vegetar. Ele terá que admitir que o sonho da erva-daninha, que produz apenas seu próprio tipo, é mais próximo do milagroso do que o mais milagroso sonho da evolução. Ele terá que tomar mais milagrosamente o milagroso<sup>148</sup>. (MILLER, 1988, p. 53)

---

*constancy of the human psyche. In theory you can bring the world to a halt and examine it under the glass; actually there is no stop possible, and even your analysis, however timely a diagnosis it may appear to be, must be off by a considerable margin. The worst aspect of a lifetime pursuit such as yours is this, that in playing the doctor to the world you ignore your own illness. The others are suffering as you are suffering – for the very same reasons. [...] Every one sees the other as a victim, or a patient; a colossal imaginary picture of disease is built up which nobody can cure. The first step is to abandon the therapeutic role entirely. The next step is to give yourself up fully to the illness. The third step is to die, and the next is to be resurrected – **into the same world and the same conditions**, but with a new orientation. When you accept the world as is you alter it profoundly, because you have first altered yourself. Even the dullest-minded Communist is aware that the real secret of futility lies in the unwillingness, or unreadiness, of the individual to assume the full burden of responsibility. Even Communism must be inaugurated **by men**, by individual Communists. To my way of thinking the men who have actually been anything fully, unreservedly, wholeheartedly, have been very few, a mere handful. The man who writes a book about anything, about something, that is, which he desires to see brought about, is not that thing himself. The moment he has it, or is it, he is silent – he becomes the thing completely and reveals it through action in every moment of his waking life. The rightness or wrongness of a belief matters little in the face of a passionate, active belief. Even enthusiasm disappears, because enthusiasm is already a sign of not quite possessing it. Neither is one happy, in the ordinary sense, because having it, one is beyond happiness just as he is beyond sorrow”.*

<sup>148</sup> Trecho original: “If man is ever going to become himself, **MAN**, and not something different, he will have to stand outside the realm of Idea and, growing more and more satisfied with himself, vegetate. He will have to

Essa ideia de relação com o mundo complementa o que discutimos quando abordamos as obras do período francês, pois é a partir de suas obras literárias que Miller devidamente produz esses pensamentos singulares sobre o mundo e a vida. A singularidade das cartas está em estender os assuntos, embasando-se na interação com um interlocutor ativo. Desvencilhar-se do ideal em direção a uma interação com o mundo é a maior intenção expressa nas obras da trilogia francesas e, como esperamos ter mostrado, tal intento era atingido de forma orgânica por meio da interação dos narradores com uma temporalidade não-linear e em relação aos conteúdos colocados em cena por cada um destes narradores. Este tipo de conclusão é percebido de maneira diferente nas cartas, pois estamos acompanhando uma “discussão”: passa-se do cuidado com a expressão para o da apresentação de argumentos, ou seja, há mudança de natureza entre os dois tipos de produção. Por isso, nas cartas, Miller pode introduzir a questão do sonho como procedimento artístico que, em sua produção, era abordado de maneira oblíqua: os surrealistas viam no sonho uma forma de atingir o inconsciente, com a literatura funcionando como tradutora do maravilhoso deste estado. Para Miller, a perspectiva dos surrealistas nos distancia do mundo ao colocar em operação uma cisão entre o onírico e o mundo desperto, onde o segundo é considerado com menos condições de traduzir essa sensação de maravilhoso. A querela de Miller se constitui contra esta ideia de que um estado que considera passivo possa ter alguma serventia para criar o maravilhoso **no** mundo: se a necessidade é tornar-se cada vez mais milagroso, isto tem que ser feito do lado desperto. A vigília é um estado que produz apenas a si mesmo e que não se embasa em uma diferenciação entre o real (insuficiente) e o sonho (maravilhoso em ação)<sup>149</sup>. Não cabe filiar-se a uma vanguarda, por mais que ela se coloque como revolucionária ao procurar um além que deva ser traduzido em nosso mundo desperto: é a inação daquele que ocupa os espaços, que produz o maravilhoso no e a partir do real que interessa – ser como a erva-daninha.

---

*admit that the dream of the idle weed, which produces only its kind, is closer to the miraculous than the most miraculous dream of evolution. He will have to take the miraculous more miraculously”.*

<sup>149</sup> É uma preocupação também levantada em sua “Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo” (MILLER, 1997a, p. 147-188): “Isto parece-me constituir um erro muito simples que os surrealistas também cometem; eles preparam-se para estabelecer o Absoluto. Tentam com todas as veras da consciência impor a glória do inconsciente. Acreditam no Demônio mas não em Deus; Veneram a noite mas recusam-se a reconhecer o dia. Falam de magia, mas praticam o “voodooísmo”. Esperam um milagre, mas nada fazem para o materializar, para o fazer surgir. Falam em impor uma confusão geral, mas vivem como os burgueses. Alguns deles suicidaram-se, mas nenhum foi ainda capaz de assassinar um tirano. Acreditam na revolução, mas não há em si verdadeira revolta” (MILLER, 1997, p. 175).

Meu plano, então, até o ponto em que a negação de todo esforço e propósito possa ser chamada de plano, é parar de evoluir, permanecer o que sou e me tornar mais e mais apenas o que sou – ou seja, tornar-me mais milagroso. A falha por trás de todo sistema de pensamento, incluindo este aqui, é que eventualmente, como a tênia, ele se autodevora. Com a erva é diferente. A erva existe apenas para preencher os espaços deixados pelas áreas cultivadas. Ela cresce entre, no meio das outras coisas. O lírio é belo, o repolho é útil, a papoula enlouquece – mas a erva é um crescimento desordenado cujo único valor humano é simbólico: **ela aponta uma moral**<sup>150</sup>. (MILLER, 1988, p. 53. Grifos do autor.)

Esta produção **entre** é o foco, pois a vida se liberta das amarras quando pode devidamente ser aquilo que é: processo infindo e sem direção, pura criação a partir do acaso no fluxo do tempo e dos acontecimentos. A erva aponta uma moral, pois demonstra, em seu crescimento desordenado e em sua resiliência, a própria inutilidade de uma ação coordenada com um fim em mente – o processo em contraposição ao projeto, tomar o fluxo pelo meio em vez de procurar um início mítico ou um fim ideal. É a própria inutilidade que se revela prenha de sentido, de sentido humano produzido e feito de graça, fora das consequências esperadas:

Alguns de vocês lendo estas linhas estão deitados em suas camas; alguns baterão as botas amanhã; alguns não têm tempo para me ler porque estão mendigando uma migalha de pão. Por direito eu deveria estar fazendo a mesma coisa – seja estar deitado em minha cama, ou batendo as botas, ou mendigando minha migalha de pão. Acontece que não estou. Acontece que estou adicionando um adendo a um livro que já está terminado. Acontece que o livro não precisa de um adendo, mas eu devo colocá-lo mesmo assim. Este é o mais magnânimo ato que um homem pode ter – fazer aquilo que não é esperado dele. **Fazer algo de graça**, em outras palavras. Se você se aceitar isso saberá que tipo de cara eu sou. Você saberá que eu sou mimado desde que nasci, que eu nasci com o gênio e que tive o bom senso de aproveitar dele logo de cara. Ontem estava em Nova Iorque, hoje estou em Paris, amanhã será Xangai ou Singapura. Amarrado pelas mais cruéis leis econômicas um vagabundo com os bolsos cheios de *ticker tape*. Eu estou fora, velejando, já em alto mar, olhando fixamente ao oceano de horários, meu corpo já em Paris, Xangai, Hong Kong, Honolulu, Singapura, Nagasaki; andando pelas ruas, começando um livro novo, repetindo-me, cantando, xingando, dançando, assoviando, perguntando-me o que vem depois. Eu vos saúdo, a todos, os judeus de Nova Iorque, os gangsteres em Chicago, os políticos na Casa Branca. Eu saúdo todos os percevejos e baratas suando para ganhar a vida, saúdo todos os anunciantes do rádio, os *crooners*, a

---

<sup>150</sup> Trecho original: “*My plan, then, in so far as the negation of all effort and purpose may be said to be a plan, is to stop evolving, to remain what I am e to become more and more only what I am – that is, to become more miraculous. The flaw behind every system of thought, this one included, is that eventually, like the tapeworm, it devours itself. With the weed it is different. The weed exists only to fill waste spaces left by cultivated areas. It grows between, among other things. The lily is beautiful, the cabbage is provender, the poppy is maddening – but the weed is a rank growth whose only human value is symbolic: it points a moral*”.

elegante aristocracia da propaganda, os sapateadores e os de papo fácil, os trabalhadores manuais e os capangas, os caixas nos cofres do tesouro, os cavadores de vala, os burocratas, os motoristas de ônibus, os policiais de trânsito, as prostitutas, os traficantes de drogas. Saudações! Saudações! Saudações! Eu os deixo para trás com meu livro embaixo do braço. Quase tudo o que eu quero dizer deixei não dito. É o ser humano em mim que previne que eu fale francamente. Não me faça perguntas, porque eu não tenho respostas. Leve sua urina aos judeus. Traga seus complexos ao Instituto do Espírito Santo. Guarde suas estatísticas para Karl Marx. Os homens sábios não resolvem problemas. O homem sábio diz – **está escrito nas estrelas!** – e dizendo isso, ele pega sua flauta e toca uma nota de pesar<sup>151</sup>. (MILLER, 1988, p. 56-57. Grifos do autor.)

Não existe aplicação prática, não existe remorso e nem mesmo culpa a ser atribuída a quem se colocou tão fora dos assuntos considerados sérios: ao ocupar os espaços ociosos entre os sedimentos de nossa vida desperta, o milagre se produz. O milagre de encontrar o maravilhoso no real, em uma percepção da vida enquanto processo, na construção de um sentido de existência que não possui utilidade nenhuma. Essa ética de artista, essa sabedoria quase mística do *amor fati* é o legado milleriano. Enquanto os existencialistas debatiam longamente sobre seu próprio “eu”, as responsabilidades de ser “condenado a ser livre”, Miller traz a moral do traidor ao plano da literatura: viro as costas a Deus e aos homens. Antes de ser homem, antes de assumir qualquer compromisso que me faça afastar da terra e de mim mesmo, torno-me planta, erva, “existo como um parque” – sou **com**-junto com o mundo, **com**-junto com a totalidade fragmentária que me liga aos outros homens, **com**-junto com os acontecimentos nascentes que demonstram a crueldade e a beleza de apenas estar sendo. Não há aplicação prática, não há moral, não há ideal de uma vida plena: existe apenas a vida, que

---

<sup>151</sup> Trecho original: “*Some of you reading these lines are now lying in bed; some of you will croak tomorrow; some of you have no time to read me because you are begging for a crust of bread. By rights I ought to be doing the same thing – either lying in bed, or croaking, or begging my crust of bread. Happens I’m not. Happens I’m adding an addenda to a book which is already finished. Happens the book doesn’t need an addenda, but I must put it in just the same. This is the highest act which a man can perform – to do that which was not expected of him. To do something gratis, in other words. If you cotton to that you’ll know what kind of guy I am. You’ll know that I was born with a silver spoon in my mouth, that I was born with genius and that I had the good sense to cash in on it immediately. Yesterday I was in New York, today I’m Paris, tomorrow it’ll be Shanghai or Singapore. Bound down by the cruelest economic laws a bum with a pocketful of ticker tape. I’m off, sailing, already on the high seas, looking blankly at the horary ocean, my body already in Paris, Shanghai, Hong Kong, Honolulu, Singapore, Nagasaki; walking the streets, beginning a new book, repeating myself, singing, cursing, dancing, whistling, wondering what next. I greet you all, everybody, the Jews of New York, the gangsters in Chicago, the politicians in the White House. I greet all the bedbugs and cockroaches sweating for a living, greet all the radio announcers, the crooners, the sleek advertising gentry, the hoofers and patterers, the handicraft men and the machine gunners, the clerks in the subtreasury vaults, the ditchdiggers, the penpushers, the bus drivers, the traffic cops, the street walkers, the dope peddlers. Greetings! Greetings! I walk out on you with my book under my arm. Almost everything I want to say I left unsaid. It’s the human being in me which prevents me from spilling the beans. Don’t ask me any questions, because I have no answers. Run with your urine to the Jews. Bring your complexes to the Institute of the Holy Ghost. Save your statistics for Karl Marx. The wise man solves no problems. The wise man says – **it is written in the stars!** – and so saying, he picks up his flute and blows a mournful note”.*

sempre permanece e sem antropomorfização de seus fins<sup>152</sup>. Um dia, Miller diz, morrerei e outro continuará o que fiz. Nada de tristeza, nada de culpa, apenas a continuação do processo:

Um dia eu irei me deitar, minhas notas espalhadas pela mesa com o trabalho para o outro dia e eu morrerei serenamente e tranquilamente em meu sono. E você acha que eu me preocuparei se o livro estava terminado ou não? Não, outra pessoa vai pegá-lo e continuar, disso eu sei. E as notas serão catalogadas e os livros serão transportados para a biblioteca e tudo continuará como antes – Eu morrerei muito tranquilamente em meu sono e deixarei tudo inacabado”<sup>153</sup>. (MILLER, 1988, p. 127)

Miller ter morrido da maneira que havia narrado não passa de coincidência: é o processo que ele explica, a desimportância que possui enquanto indivíduo que fica clara na citação. É este, então, o ponto em que Miller resolve terminar a discussão. O autor percebe que desde o início da troca de cartas existia a possibilidade de que fosse um intercâmbio infrutífero, uma esperança vã de fechamento para a questão da vida e da morte. O que Miller perceber é que não há ponto final na discussão, pois o próprio problema foi colocado de maneira errônea. Hamlet, a modernidade, a Vida e a Morte: a troca com Fraenkel não existe pois os assuntos foram sugeridos de um ponto de vista que despreza o real e o sensível – o ponto de vista do intelectual separado do mundo em que vive. O erro é então percebido e a discussão termina, pois nunca se sai de um contrassenso, muito menos de um problema mal colocado:

Foi apenas relendo o que escrevi para você recentemente que eu percebi o grande erro que fiz ao dizer que preferia a vida acima de tudo. Ao falar da vida desta maneira eu fui culpado de transformá-la em Vida com V maiúsculo. Quer dizer, de fazer dela o tudo, de excluir sua gêmea, a morte. [...] O desejo pela **vida** é uma admissão do medo da morte, o reconhecimento da morte, a vulnerabilidade para a morte. Eu admito o erro. De fato, eu estava ciente deste erro quando escrevi meu prefácio para

---

<sup>152</sup> Tema de Nietzsche no aforismo §109 de *A gaia ciência*: “[...] O caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos. Julgados a partir de nossa razão, os lances infelizes são a regra geral, as exceções não são o objetivo e todo o aparelho remete sempre a sua toada, que não pode ser chamada de melodia – e, afinal, mesmo a expressão “lance infeliz” já é uma antropomorfização que implica uma censura. Mas como poderíamos nós censurar ou louvar o universo? Guardemo-nos de atribuir-lhe insensibilidade e falta de razão, ou o oposto disso; ele não é perfeito nem belo, nem nobre, e não quer tornar-se nada disso, ele absolutamente não procura imitar o homem! Ele não é absolutamente tocado por nenhum de nossos juízos estéticos e morais!” (NIETZSCHE, 2001, p. 136)

<sup>153</sup> Trecho original: “*One day I shall go to bed with my notes spread out on the table for the next day’s work and I shall die quietly and tranquilly in my sleep. And do you think I shall worry whether the book was finished or not? No, somebody else will take it up and carry on, that I know. And the notes will be filed away and the books will be carted to the library and everything will go on just as before – I shall die very tranquilly in my sleep and leave everything unfinished*”.

*Bastard Death*. Vi este erro em você, pois você elevou a Morte à preeminência. Você havia introduzido a Morte com M maiúsculo. Mas eu não estava ciente de estar cometendo o mesmo erro ao assumir o sentimento pela Vida com V maiúsculo. Não é mera lógica que estou oferecendo a você, por favor, acredite em mim. Isto é algo que sinto e sei. Fazer disto algo real é a coisa mais difícil que eu conheço. Eu escrevo sobre isso frequentemente, seja direta ou obliquamente, mas agir de acordo requer a mais plena, constante consciência. Podemos ser pegos por um desejo de verdade ou bondade ou beleza, como qualquer idiota é pego por suas paixões baixas e vícios, como o pensador é pego por sua paixão por conhecimento, por soluções, como o analista é pego em seu papel extremamente humano de curandeiro. Assumindo qualquer papel, mesmo o mais elevado, mesmo aquele que está do lado da Vida, rendemo-nos à morte. [...] Todo homem que é unicamente si mesmo eventualmente fica face a face com o verdadeiro dragão, que é o Self, e que precisa ser assassinado para fazer a reconciliação final. A aceitação suprema da vida como um processo de vida-e-morte nos salva para o mundo eternamente. Não se escapa para o além, ou se dissolve no Todo: liquida-se – ao fluxo o que é fluxo e fluxo o que é refluxo. Abraça-se o Sol e a Lua<sup>154</sup>. (MILLER, 1988, p. 176-178. Grifos do autor.)

---

<sup>154</sup> Trecho original: “*It was only re-reading what I have written you just recently that I became aware of the great error I myself made in saying that I preferred life above everything. In speaking of life that way I was guilty of making it Life with a capital L. That is to say, of making it the all, of shutting out its twin, death. [...] The desire for **life** is an admission of the fear of death, the recognition of death, the vulnerability to death. I admit my error. Indeed, I was aware of this error when I wrote my preface to *Bastard Death*. I saw it in you, because you had raised *Death* to pre-eminence. You had introduced *Death* with a capital *D*. But I was not aware of making the same mistake myself by swinging into a feeling for *Life* with a capital *L*. This is not mere logic which I am giving you, please believe me. This is something I feel and know. To make it real is the most difficult thing I know of. I write about it frequently, either directly or obliquely, but acting it out requires the fullest, most constant awareness. One gets caught by a desire for truth or goodness or beauty, just as any idiot gets caught in his low passions and vices, just as the thinker gets caught in his passion for knowledge, for solutions, just as the analyst gets caught in his extremely human role of healer. In the assumption of any role, even the highest, even that which is on the side of *Life*, one surrenders to death. [...] Every man who is uniquely himself comes face to face eventually with the true dragon, which is the *Self*, and which must be slain in order to make the final reconciliation. This supreme acceptance, of life as a life-and-death process, saves one for the world eternally. One doesn't escape to a beyond, or become dissolved in the All: one liquidates – to flux what is flux and flux what is reflux. One embraces the Sun **and** the Moon”.*

**PARTE III**  
***O COLOSSO DE MARÚSSIA E VIRADA MÍSTICA***

Para Durrell e para mim, a realidade estava inteira além do alcance de seus instrumentos [do observatório astronômico de Atenas] – que eram, em si mesmos, apenas o reflexo desajeitado de suas imaginações limitadas, presas para sempre na hipotética prisão da lógica. Seus cálculos e números astronômicos, que deveriam nos impressionar e maravilhar, só nos faziam sorrir com complacência ou dar risadas descorteses. Falando só por mim, números e dados jamais me impressionaram. Um ano luz não me causa maior impressão do que um segundo, ou uma fração de segundo. Este é um jogo para os pobres de espírito, que podem ir para frente e para trás *ad nauseam*, sem jamais chegar a lugar nenhum.

(MILLER, 1983, p. 83)

## CAPÍTULO 9 - A RUPTURA: *O Colosso de Marússia* e a virada “mística”

Não havia nada mais a conquistar: um oceano de paz estendia-se à minha frente. Ser livre, como, naquele momento, eu senti que era, e chegar à conclusão de que toda conquista é vã, mesmo a conquista do próprio ser, que é o último ato de egoísmo. [...] Conhecer a paz é mais: é o momento seguinte, quando a rendição é completa, quando não há sequer a própria consciência dessa rendição. A paz está no centro e, quando é alcançada, a voz se eleva em louvor e benção. Então a voz vai longe e fundo, aos limites extremos do universo. Então ela cura, porque traz luz e o calor da compaixão.

(MILLER, 1983, p. 65)

*O Colosso de Marússia* [1941] é o primeiro livro a ser publicado após o retorno de Henry Miller aos Estados Unidos. Tendo deixado Paris em 1939, Henry Miller vai rumo à Grécia após Lawrence Durrell convidá-lo para uma estada na ilha de Corfu. Mais do que satisfeito em escapar de Paris após a declaração de guerra, Miller aceita o convite do escritor e permanece por quase um ano no país. De várias maneiras esta obra demarca uma divisão na obra do autor estadunidense: trata-se de um livro de viagem (como lembra Cora Ronái em seu prefácio à obra); *Colosso* foi escrito quando Miller saiu da França após um período de quase dez anos<sup>155</sup>; e, finalmente, temos uma mudança quanto à forma da narrativa: as experimentações formais e os narradores distintos são substituídos pela identidade autor-narrador-personagem, ou seja, temos um narrador autodiegético que representa Miller e que circunscreve este livro como uma autobiografia, segundo a definição de Lejeune. Estas indicações distintivas também são indicativas de uma mudança mais substancial, já que uma mudança formal tão brusca pode, e quase sempre é, indício de outro tipo de mudança – a do pensamento do autor.

Vimos na Parte II, quando abordamos a trilogia francesa e as *Henry Miller's Hamlet Letters*, como o pensamento de Miller se expressava em suas obras literárias a partir da introdução de uma temporalidade inaudita; no jogo de perspectivas encarnado por seus

---

<sup>155</sup> Henry Miller visitou os Estados Unidos durante seu período francês, como dissemos anteriormente. Esta visita resultou no livro *Aller Retour New York* [1935]. Sua forma original era uma carta a Alfred Perlès, como podemos ler logo no início do livro: “*Being the account of a voyage to New York and back exactly as recorded in a letter to Alfred Perlès, the distinguished Viennese French writer, who up till now has held the record for letter writing*” (MILLER, 1991, p. xiii). O livro carrega consigo as marcas do pensamento de Miller do período francês.

narradores; na visão do artista como aquele que revela e introduz **variedades**, “milagres” no linguajar milleriano, no mundo e com o mundo; como o real e o acaso formam o que Miller entende como mundo, com suas narrativas tentando aproximar-se deste plano de composição a partir do “registro” e do acompanhar do fluxo dos acontecimentos; por último, a questão da vida e da liberdade enquanto nossa condição e destino. Exceto pelos narradores de múltiplas perspectivas e a temporalidade não-linear, as outras características permanecem de forma matizada na produção pós-período francês. Ou seja, as características que foram as mais prontamente percebidas e reverenciadas pela primeira recepção crítica se tornam virtualmente ausentes. Além disso, o materialismo milleriano, que insistia no experienciar de um mundo pleno e autossuficiente, é substituído por uma série de elementos transcendentais que vêm dar razão de ser a estas experiências, aderindo ao plano de composição como garantias ou suprimindo “faltas” antes inexistentes.

A chegada de Miller é marcada pelo deslumbramento com a luz grega, com a beleza da ilha de Corfu e pela acolhida de Lawrence Durrell e esposa. Quanto mais Miller vai desvendando da Grécia, mais seu vocabulário começa a refletir o quão agradecido o autor parece estar por viver aqueles momentos, por conhecer aquele país, pelas pessoas que ali vivem e, o mais importante, pelo esforço de guerra ainda não ter se aproximado. Todos estes elementos se coadunam e formam a singularidade deste livro de viagem que é também uma obra autobiográfica sobre um período de mudança e iluminação para Miller:

Havia entrado numa nova região como um homem livre – tudo contribuía para tornar a experiência única e gratificante. Deus, eu estava feliz. Mas pela primeira vez na vida estava feliz com plena consciência de estar feliz. É bom estar satisfeito; é um pouco melhor estar feliz, e saber disso; mas compreender que você está feliz e saber por que e como, de que jeito, por que concatenação de acontecimentos ou circunstâncias, e ainda sim estar feliz, instintivamente e racionalmente, bem – isso é muito mais do que a felicidade em si mesma, é o delírio, e se você tem um pingote de bom senso, deve se matar ali, no ato, e acabar com tudo. Aliás, foi até bom que não tivesse me matado, porque ainda havia momentos melhores pela frente, algo que estava mesmo além do delírio, algo que, se alguém tivesse tentado me descrever, eu não poderia acreditar. [...] Acontecem coisas maravilhosas com a gente na Grécia, belas coisas maravilhosas que não poderiam acontecer em nenhuma outra parte do mundo. De alguma forma, como se Ele estivesse concordando, a Grécia permanece ainda sob a proteção do Criador. Os homens podem continuar na sua mesquinha improdutiva, mesmo na Grécia, mas a mágica de Deus está presente e, não importa o que a raça humana possa fazer ou tentar fazer, a Grécia é, ainda, um lugar sagrado – e eu acredito que continuará sendo até o fim dos tempos. (MILLER, 1983, p. 18)

Claro, muito dessa hipérbole sobre as qualidades da Grécia e o sentimento de felicidade que Miller sente só podem ser expressos a partir desta forma que escolheu para seu livro. No entanto, não podemos deixar de perceber que o tom e a repetição de “Deus, Ele, Criador, lugar sagrado” acabam por desconcertar quem estava acostumado com as obras anteriores do autor; desconcerta ainda mais por insistir em uma contradição entre certa bondade do criador e a mesquinhez do homem: não que houvesse antes o contrário, a bondade humana e o deus inventado para o mal – o que difere do período francês é o posicionamento de Miller em admitir a entrada da ideia de um deus criador que tem acesso e pode coisas que o homem não pode em seu rol de referências. Vejamos bem que não se trata de uma equiparação Deus – Natureza, mas uma distinção entre homem mesquinho – deus dadivoso. Não queremos, no entanto, exacerbar tal interpretação: é ainda a terra grega quem oferece tais visões, não uma mudança religiosa – a Grécia oferece o espaço, a luz e a felicidade que inunda Miller e que o faz prestar atenção nesse mundo de maneira diferenciada: sente-se abençoado pela experiência, como se tivesse chegado ao fim de algo – e a forma escolhida, a narrativa autobiográfica, dá ainda mais peso a este tipo de leitura. Por exemplo:

Se ele chegar a ler essas linhas [Hans Reichel<sup>156</sup>] e saber que pensei nele enquanto olhava a vista, saber que nunca fui o inimigo que pensou que eu fosse, ficarei muito feliz. Talvez tenha sido das noites em que eu estava sentado em Kanoni, com Spiro, olhando para este lugar encantado, que Reichel, que só tinha amor pelos franceses, foi arrancado de sua toca em Rouet e levado para um sórdido campo de concentração. (MILLER, 1983, p. 19)

As referências são feitas de maneira direta e os nomes citados por Miller são de amigos e pessoas de seu convívio<sup>157</sup>, o que não “define” uma autobiografia, mas nos ajuda a perceber como Miller vai construindo esta obra de maneira diferenciada de sua obra pgressa. O que muda em relação à trilogia francesa é a utilização destes acontecimentos e destas personagens: Anais Nin afirmava que Miller fabricava “caricaturas” de pessoas reais (NIN, 2005, p. 3), já que este procedimento servia aos intentos do autor e dos narradores de sua trilogia francesa; em *O Colosso de Marússia*, narrativa de viagem e das descobertas do próprio Miller, o autor se permite os nomes reais de seus conhecidos. Mais ainda: enquanto anteriormente

---

<sup>156</sup> Judeu de origem alemã, Hans Reichel era pintor e aquarelista. Seu contato com Miller se estende de 1939 até a morte de Reichel em 1958. Além de amigo, foi Reichel quem ensinou Henry Miller a pintar aquarelas.

<sup>157</sup> Em *Henry Miller: The Paris Years*, Robert Cross apresenta uma foto da primeira página do manuscrito original de *Trópico de Câncer* onde pode-se perceber as mudanças que Miller fez antes de editar obra (CROSS, 1991, p. 45): foram cortados da edição final as referências diretas a eventos da época, nomes verdadeiros dos amigos de Miller e referências a livros que haviam acabado de sair.

somente percebíamos de maneira enviesada os efeitos de certos momentos históricos, agora a situação do mundo e a natureza desta narrativa forçam Miller a posicionar-se de alguma forma – mesmo que a forma escolhida seja a de uma indignação momentânea. A forma e o conteúdo da narrativa mostram a mudança no pensamento milleriano que, agora, parece estar buscando desesperadamente por seu despertar para certa perspectiva “mística” face aos eventos que estavam ocorrendo na Europa no momento. A Grécia incita Miller a abrir-se para um mundo de luminosidade e de alegria, mas os eventos circundantes acabam por chamá-lo de novo a definir-se em relação aos acontecimentos. A mudança do artista para o qual “qualquer direção é direção”<sup>158</sup> em homem angustiado com seu contexto contemporâneo é facilmente percebida. O episódio sobre a declaração de guerra é exemplar neste sentido:

[Com a declaração da guerra em 1939] A cidade de Corfu entrou em verdadeiro pânico. Durrell quis se alistar no exército para lutar na frente da Albânia; Spiro, que já passara da idade de alistamento, também quis oferecer seus serviços. Alguns dias se passaram nessa agitação histórica e, em seguida, como se tudo tivesse sido feito por um empresário, um dia nos descobrimos esperando quietinhos pelo navio que nos levaria a Atenas. (MILLER, 1983, p. 23)

A falta de controle que Miller possui sobre esta “agitação histórica” impressiona. Coisas alheias ao que tínhamos visto nas narrativas anteriores de Miller começam a saturar esta obra, principalmente uma vaga noção de culpa ou de remorso por não agir frente aos acontecimentos. É interessante perceber isso, pois grande parte da crítica dirá que Miller é um arauto do dizer a verdade, aquele que diz o que tem que dizer sem medo das consequências: seus sentimentos, medos, vontades, preconceitos. No entanto, talvez esta seja a porta de entrada devidamente “narrativa”, e não proveniente de uma entrevista, para que esta noção tenha se instalado. Como vimos anteriormente, principalmente na carta enviada a Edmund Wilson, Miller não se sentia vexado em proclamar em toda parte que os livros que escrevia eram a verdade nua e crua de sua vida, que nada ali era literatura. Mas é somente quando assume devidamente um registro autobiográfico neste livro de viagens que tal coisa fica patente – é aqui que temos a narrativa milleriana que justifica sua bravata. O episódio sobre a declaração de guerra mostra justamente isso:

Estava totalmente enojado e meio decidido a não embarcar em navio algum, mas voltar de mansinho para a casa de Durrell e deixar que as coisas acontecessem por conta própria. [...] Estava mais preocupado com a

---

<sup>158</sup> Como visto no subtítulo 8.2 “O artista: *amor fati*”.

interrupção das minhas férias paradisíacas do que com a guerra iminente. [...] Parecia muito covarde fugir assim, deixando os fracos e inocentes entregues a própria sorte. De novo o dinheiro. Aqueles que têm escapam; aqueles que não têm são massacrados. Comecei a torcer para que os italianos nos interceptassem, para que nós não conseguíssemos escapulir dessa maneira indecente. (MILLER, 1983, p. 24)

É o feito do autor que descobriu, finalmente, outra forma de narrar os fatos que aconteceram e acontecem a seu personagem favorito. Desviando tal afirmação para o poeta Katsimbalis, Miller diz o que procura nesta nova fase de sua obra: “[George Katsimbalis] Parecia falar de si mesmo o tempo todo, mas nunca de uma forma egoísta. Falava a respeito de si mesmo porque era a pessoa mais interessante que conhecia. Gostei muito dessa característica – eu próprio tenho um pouco dela” (MILLER, 1983, p. 28). Podemos ainda insistir em outras questões sobre a mudança de direção nas narrativas de Miller, como o abandono do que chamou de **presente pleno** (interação entre passado, presente e futuro) para uma narrativa com temporalidade linear em *O Colosso de Marússia*. Se existe a necessidade de narrar algum acontecimento anterior, isto é indicado textualmente, como por exemplo: “Como cheguei a Nauplia é uma longa história. Devo retroceder um pouco...” (MILLER, 1983, p. 44).

Como mostramos, as diferenças em relação à trilogia francesa estão embasadas na adoção da autobiografia enquanto gênero narrativo e que esta mudança em relação às narrativas mais experimentais da trilogia francesa é um indício de uma mudança no pensamento de Miller. O que buscaremos agora é, justamente, mostrar como esta mudança se opera e a citação a seguir é uma boa porta de entrada para começarmos a discussão:

[Sobre a luz em um trecho da Via Sacra, de Daphni até o mar] A gente deve deslizar através desse trecho com muito cuidado, nu, só, e destituído de qualquer bobagem cristã. A gente deve jogar fora dois mil anos de ignorância e superstição, de uma vida mórbida cheia de mentiras subterrâneas e nauseabundas. A gente deve ir a Eleusis despido das bobagens que se acumularam ao longo de séculos nas águas estagnadas. Em Eleusis a gente percebe, se não tiver percebido antes, que não há salvação em se adaptar a um mundo louco. Em Eleusis, a gente se adapta ao cosmos. Por fora, ela pode parecer partida, desintegrada com o passado em ruínas; na verdade, Eleusis está intacta até hoje. Nós é que estamos fragmentados, dispersos, esmigalhados até o âmago. Eleusis vive, vive eternamente em meio a um mundo moribundo. (MILLER, 1983, p. 40)

A luz grega encanta Miller, tema recorrente e gatilho para os trechos de maior “clareza” para o narrador. A luz que ilumina a terra grega despe qualquer um de seus preconceitos, ela obriga aqueles que são iluminados por ela a abandonarem tudo que sabem e

a enxergar o que se apresenta. A religião cristã, base dos países ocidentais que se digladiam na guerra, é o primeiro destes preconceitos a serem deixados para trás. É importante lembrar que Henry Miller sempre abordou o pensamento religioso, de uma forma ou outra<sup>159</sup>, mas geralmente de forma irônica ou enquanto porta de entrada para os indivíduos considerados “exemplares” por seus narradores. A principal diferença está, talvez, nesta busca por uma instância exterior capaz de dar unidade a um mundo “fragmentado, disperso e esmigalhado” até o âmago – características que davam ímpeto a seu pensamento e narrativas. O que Miller traz à cena é a ascensão de um lugar que se configura como “sagrado”, este ponto no espaço em que a luz nos fornece a oportunidade de ver a loucura de um mundo que não possui sentido. A religião organizada, cristã, foi incapaz de fornecer esta ordem ao mundo, já que estava embasada em ignorância, superstição e mentiras. No entanto, a luz grega pode ser o que faltava para perceber o cosmos como única chance de ordenação – colocar-se em perspectiva frente à imensidão que nos rodeia.

Esta ordenação é de um grau superior, pois joga com outra escala de tempo, de caos e ordem: não é a mesquinharia dos assuntos humanos que está em jogo, mas os grandes ciclos de destruição e criação do próprio universo onde o homem é apenas um grão de poeira. A revelação proporcionada pela luz grega é que o homem não precisa procurar sentido, mas que o sentido já está presente no cosmos – e lugares como Eleusis são capazes de nos fazer perceber o que se escondia por baixo de tantos estratos (científicos, religiosos, morais, étnicos, etc.) que nos soterram, que nos impedem de perceber a loucura do mundo. O que começa a se insinuar no pensamento de Miller, então, é um antagonismo ao mundo moderno: este autor urbano, com uma trilogia francesa que mostra várias faces da experiência de ser um habitante de cidades em uma época tão delicada quanto os anos 1930, parece se engajar agora no concretizar de uma vida mais simples e apartada do chamado “progresso moderno”. O que Miller procura é um afastamento da experiência moderna para que possa pensar e não ser incomodado – romper laços fictícios de aproximação com os outros:

Manter a cabeça vazia é um feito e tanto, e um feito muito útil. Ficar calado durante o dia inteiro, não ler nenhum jornal, não ouvir rádio, não prestar atenção em nenhuma fofoca, estar inteiramente, completamente relaxado, inteira e completamente indiferente à sorte do mundo, é o melhor remédio que um homem pode encontrar. A aprendizagem dos livros vai se evaporando, gradualmente; os problemas se derretem ou dissolvem; as ligações se cortam com suavidade; pensar, quando a gente se dá ao luxo de

---

<sup>159</sup> Veremos como esta questão é abordada por Henry Miller no Capítulo 10, quanto discutirmos a obra *Arte y Ultraje*.

pensar, torna-se algo extremamente primitivo; o corpo se transforma em novo e maravilhoso instrumento; você olha para as plantas e para os peixes com novos olhos; você fica imaginando o que será que as pessoas estão querendo com sua atividade frenética; você sabe que há uma guerra acontecendo, mas não tem a mínima ideia dos motivos ou por que as pessoas se divertem matando-se umas às outras; você olha para um lugar como a Albânia (que me encarava constantemente) e diz de si para si, ontem era grega, hoje é italiana, amanhã poderá ser alemã ou japonesa, e você deixa que seja o que bem entender. Quando você está bem consigo mesmo, não importa a bandeira que esvoaça sobre a sua cabeça, ou quem é dono de você, ou se você fala inglês ou algum dialeto desconhecido do norte da África. A falta de jornais, a falta de notícias sobre o que os homens estão fazendo nas diferentes partes do mundo para tornar a vida mais agradável ou desagradável é a maior felicidade. Se nós pudéssemos simplesmente eliminar os jornais, tenho certeza de que a humanidade faria um grande progresso. Os jornais alimentam mentiras, ódios, avareza, inveja, suspeita, medo, malícia. Nós não precisamos da verdade da forma como ela nos é servida nos jornais. Nós precisamos de paz, solidão e preguiça. Se nós pudéssemos entrar todos em greve e honestamente nos desligarmos do interesse no que o vizinho está fazendo, teríamos um novo tipo de vida. Nós podemos sobreviver sem telefones, rádios, jornais, sem máquinas de espécie alguma, sem fábricas, sem moinhos, sem minas, sem explosivos, sem navios de guerra, sem políticos, sem advogados, sem alimentos enlatados, sem *gadgets*, até mesmo sem lâminas de barbear, ou celofane, ou cigarros, ou dinheiro. Eu sei que isso é um sonho. As pessoas só batalham por melhores condições de trabalho, melhores salários, melhores oportunidades de se tornar algo que não são. (MILLER, 1983, p. 38-39)

É isso que restou, não? Com a guerra acontecendo ao redor, com a mobilização das tropas gregas, com a ameaça que surge no horizonte via Albânia... A falta de sentido e a falta de comunicação entre os homens só podem vir do excesso de informação, do excesso de ruído de uma sociedade que se encontra perto de um dos eventos mais importantes do século XX. Esse idílio de paz, sossego e preguiça é a resposta de Miller, sua maneira de resistir ao contexto em que se encontra. Olhar para si, procurar ser feliz sem aparelhos e ou informações que causem dependência – bastar a si mesmo. Trata-se agora de não entrar no jogo da sociedade que nos escraviza de maneira não declarada: a violência coercitiva e sub-reptícia dos jornais que criam interesses onde ele não existe, do trabalho que nos separa de nós mesmos e nos impede de experienciar o mundo. Chega-se ao ponto em que estamos tão domados por estes diferentes aspectos sociais que começamos a lutar “por melhores condições de trabalho” quando a única chance que temos de ser livres é, justamente, cruzar os braços. Este tipo de expressão de um afastamento da sociedade por parte de Miller indica a mudança que o fará ser visto como um guru quando retornar aos EUA. Segundo esta visão, a sociedade falhou conosco, pois foi incapaz de dar espaço para que pudéssemos nos desenvolver enquanto homens, enquanto seres criativos e livres. A questão que se impõe é

que elementos que são fruto de nossa potência enquanto homens tornam-se escravizadores (a tecnologia, a informação, o trabalho, as religiões, a guerra, a luta pelo trabalho), pois nos afastam de uma relação mais próxima com nosso interior. São então dois registros diferenciados de forças que transcendem o homem que estão em relação. O primeiro deles é negativo: as ideias e ações do próprio homem que, após criadas, deixam de fazer sentido e nos escravizam – o homem perdendo o controle e o sentido de suas próprias ações; o segundo registro, positivo: o cosmos, que nos coloca em perspectiva e nos fornece a possibilidade de reavaliar de maneira mais objetiva a sociedade que criamos e o mundo em que vivemos. É um ajuste de perspectiva que nos permitiria ultrapassar estas forças negativas que são fruto de nossa própria criação. A proposição de Miller é por uma ética de artista que nos libere para gozar o que temos de mais precioso – este mundo e o tempo que nos resta. É um tipo de anarquismo extremamente desligado da realidade e de orientação política (“sei que isso é um sonho”) este que Miller propõe, que pode nos liberar para viver sem nenhum princípio exterior que não fosse o cosmos:

Comecei a falar chinês com ele, sem saber uma palavra, ao que, para meu assombro, ele respondeu em chinês, que era tão bom quanto o meu. No dia seguinte, trouxe um intérprete, com o único propósito de me contar a mais cabeluda das mentiras, isto é, que há alguns anos atrás, uma barcaça chinesa encalhara nesta mesma praia, e que uns quatrocentos chineses coalharam a praia até que a embarcação fosse consertada. Disse que gostava muito dos chineses, que eram um ótimo povo e que sua língua era muito musical, muito inteligente. Perguntei se era **inteligível** que ele queria dizer, mas não, era inteligente mesmo. A língua grega era inteligente também. E a língua alemã. Aí que lhe contei que havia estado na China, o que era outra mentira, e depois de descrever aquele país, fui até a África e lhe contei dos pigmeus com os quais eu vivera uns tempos. Ele disse que havia uns pigmeus numa das aldeias vizinhas. E foi assim, de mentira em mentira, que ficamos conversando durante horas, bebendo vinho e comendo azeitonas. Aí alguém apareceu com uma flauta e começamos a dançar, verdadeira dança de São Vito, que se estendeu interminavelmente para acabar no mar, onde nos mordemos como caranguejos e gritamos e berramos todas as línguas da terra. (MILLER, 1983, p. 21. Grifo do autor.)

Como ter tempo de experienciar algo deste tipo em uma sociedade que é obcecada pelo tempo e pela eficácia? É por momentos como este, de pura espontaneidade, que se vive o ócio levado às suas últimas consequências. Com *O Colosso de Marússia* estamos diante da recusa em tomar qualquer atitude frente aos acontecimentos mais graves que estavam ocorrendo: como que paralisado pelo entorno que o desestrutura, a resposta de Miller com este livro é uma revolta pacífica que envolve negar ativamente os aspectos da realidade que lhe parecem danosos, conclamando um levante por parte daqueles que ainda são sensíveis o

suficiente para entender que o homem não pode digladiar-se em uma guerra sem sentido quando o que está em jogo é sua própria definição enquanto homem.

Vimos anteriormente que Salman Rushdie chamou de quietismo este posicionamento e falta de engajamento político. O autor estava correto em parte, pois esta afirmação, este rótulo, começa a fazer mais sentido a partir da virada mística. O que devemos manter em mente é que há uma ruptura muito clara entre o período francês e o retorno de Miller aos EUA. Revelando-se a partir da mudança em suas narrativas, o pensamento de Miller começa a construir aquilo que John F. Weld chamou de sua “visão moral”<sup>160</sup>: a escolha por narrativas autobiográficas, cuja identidade entre narrador e autor fica patente segundo Lejeune, é constituinte da ideia de que existe um artista que fala a verdade de si em contraposição às mentiras da sociedade que nos escraviza. As técnicas narrativas utilizadas anteriormente – os narradores às franjas de tornarem-se um “eu”, a temporalidade embasada em um tempo não-linear de interação – desaparecem da obra de Miller. No plano do pensamento, Henry Miller parece aproximar-se dos escritores estadunidenses clássicos (Thoreau, Melville, Hawthorne, Whitman): o individualismo, o afastamento de uma sociedade incapaz de cumprir com seus compromissos de liberdade, a rebeldia que se expressa em um retorno à natureza e no afastamento da máquina<sup>161</sup> – tudo parecer convergir em uma mudança radical de orientação.

Ponto de virada, *O Colosso de Marússia* é a obra em que as ideias de Miller começam a esboçar uma saída curativa para a humanidade. Esta saída curativa constitui-se no afastamento da sociedade moderna, na desconfiança dos meios informacionais manipuladores, na busca de uma vida mais simples e no aproveitar o ócio, negando-se a ser mais um escravo de uma sociedade mentirosa. O que falta neste “quase” programa é seu elemento criativo, ou seja, o *insight* do indivíduo que já começou a trilhar tal caminho, pois foi capaz de ver a loucura que nos cerca – Henry Miller. É importante frisar que Miller não se propõe a ser um profeta: o que ele faz é mostrar-se enquanto exemplo das possibilidades que se abrem a um indivíduo que não se envergonha de quem é e que sabe de suas capacidades. Ele é exemplar, mas não oferece uma fórmula que poderá ser aplicada por qualquer um e de maneira igual –

---

<sup>160</sup> Discutiremos a tese de Weld no Capítulo 11.

<sup>161</sup> Dentre tantas obras sobre o assunto citamos a de D. H. Lawrence, *Estudos sobre a literatura clássica americana* (LAWRENCE, 2012), por sua singularidade e pela visão acurada sobre o conjunto dos escritores que formam a primeira leva da literatura estadunidense. Podemos ainda lembrar da avaliação de Miller sobre Poe, citada anteriormente: “Há muito tempo atrás este pavor veio sobre o homem. Se alguém olha para as pinturas de Hieronymus Bosch ficará maravilhado com a modernidade delas. Seus Infernos também são equipados com parafernália mecânica, com polias e alçapões. É como uma visão profética de uma era por vir. Mesmo em um escritor americano do início como Poe, situado supostamente em um solo virgem, entre um povo pioneiro, existe o mesmo pressentimento de uma desgraça que se aproxima. Em Poe o **objeto** é assombrado; a figura humana dorme ou caminha sonambulamente, as casas são más, armadilhas diabólicas em que a alma do homem é torturada e finalmente esmagada” (MILLER, 1988, p. 52. Grifo do autor.).

isto é o que as religiões organizadas oferecem e se provou desastroso. Miller pode, como a Grécia, oferecer certa luz: mas os olhos com os quais enxergar e a forma de agir são de cada pessoa. O despertar atingido na terra grega é o que permite ao autor avaliar o mundo a partir de sua mudança individual, oferecendo sua perspectiva sobre como encara o mundo agora:

Existem mil razões para eu estar deprimido neste momento: todas as premonições que eu vinha tendo há dez anos se concretizaram. Este é um dos instantes mais baixos e infelizes da história da humanidade. Não há sinal de esperança no horizonte. O mundo inteiro está envolto em carnificinas e derramamento de sangue. E repito – **eu não estou triste**. Que o mundo se banhe em sangue – eu me agarrarei a Poros. Milhões de anos podem se passar e eu posso voltar e voltar, a este planeta ou a qualquer outro como ser humano, como demônio, como arcanjo (não me interessa nem como, nem onde, nem quando), mas meus pés jamais deixarão aquele navio, meus olhos nunca se fecharão para aquela cena, meus amigos nunca desaparecerão. Aquele foi um momento eterno, que sobrevive a guerras mundiais, que ultrapassa a própria vida do planeta Terra. Se eu jamais atingir a plena realização de que falam os budistas, se eu jamais tiver a chance de alcançar o nirvana ou ficar de lado para observar e orientar os que vêm, direi agora me deixem, deixem-me pairar como um espírito tênue sobre os telhados de Poros e olhar para baixo para os viajantes com um sorriso de paz e de boas-vindas. Posso ver toda a humanidade correndo para este funil, buscando refúgio no mundo de luz e de beleza. Que venham, que desembarquem, que fiquem e repousem um pouco, em paz. E que, num dia feliz, prossigam viagem, através do canal por mais alguns quilômetros – para Epidauro, o trono de tranquilidade, o centro mundial da arte de curar. (MILLER, 1983, p. 46-47. Grifos do autor.)

Poros é a possibilidade de uma nova forma de ver o mundo, é a visão eufórica que cura e que afasta a tristeza – o segredo foi descoberto: “Sei qual é a cura: é desistir, renunciar, se render, para que os nossos pequenos corações batam em uníssono com o grande coração do mundo” (MILLER, 1983, p. 65). Henry Miller está tão empolgado com as possibilidades e com as revelações que têm, que o estado do mundo começa a deixar de incomodá-lo. Outra vez, percebemos uma aproximação com as proposições millerianas da trilogia francesa e das *Henry Miller's Hamlet Letters*, principalmente no que tange a questão da **aceitação**: enquanto a literatura e pensamento millerianos forjavam na aceitação um caminho que se orientava fora do binarismo político da época, a aceitação expressa no *Colosso* é de outra natureza, principalmente porque o gênero narrativo também o é. A autobiografia impele-nos a questionar o indivíduo Miller e seu posicionamento, o que inexistia em nossa avaliação da trilogia francesa: tratava-se, então, de outro trajeto e de outra forma de pensamento, que possuía uma característica libertária pela própria forma de expressão forjada em conjunto com o conteúdo. Mesmo se voltarmos as *Hamlet Letters*, e à flexibilidade de um todo fragmentário

que se anunciava em tais cartas, ali percebemos que o que Miller está formulando está mais afim com suas obras anteriores do período francês: o que se apresentava enquanto pensamento materialista embasado na experiência individual e flexível segundo o tipo de vivência a que se tinha acesso, torna-se no *Colosso de Marússia* a experiência compulsória (“para que nossos pequenos corações”) de todo o gênero humano (“batam em uníssono com o coração do mundo”).

O genocídio e os milhares de mortos nesta atividade sem sentido que é a guerra não podem entrar nesta equação. De qualquer maneira, eles são percebidos e perseguem Miller em um jogo de gato e rato: não existe maneira de nosso coração bater em uníssono com o coração do mundo quando a guerra coroa a lógica tecnocrática e destrutiva de uma sociedade mentirosa e mesquinha. Por isso a afirmação da visão grega e a profissão de fé em uma “deixar-se levar”: fazer parte deste mundo doente e ser incapaz de sentir-se bem, mesmo conhecendo a cura, é culpa de uma sociedade incapaz de enxergar seus próprios erros – carregamos uma culpa por nossa inatividade, carregamos a angústia de nada fazer. Miller sente-se culpado apenas por estar sujeito ao olhar dos outros, por sentir que o recriminam mesmo que não estejam nem se importando com ele (“sou o personagem mais interessante que conheço”): é como uma espiral cujo ponto central é o autor e tudo o que está à sua volta refere-se e tem de dar contas a ele. Miller brada aos quatro cantos que nada tem a ver com aqueles que se engajaram na guerra, que não faz parte desta civilização que está chegando ao fim, que não está triste pois tudo aceita e compreende. No entanto, também não dirá que está eximido desta doença que é a modernidade, do **niilismo contemporâneo** no diagnóstico nietzschiano: sendo capaz de ver o que acontece, é ele que tem a clareza de visão daquilo que o resto dos homens só sente de maneira difusa, por isso é duplamente incapaz de interferir – engajar-se é trair-se, não engajar-se é fazer parte da doença sem combatê-la. O diagnóstico e a cura foram oferecidos, mas não existe maneira de tratar tal doença. Ao mesmo tempo doente e médico, este paciente é incapaz de avaliar sua própria condição; incapaz também de fazer qualquer coisa em prol de uma melhora. O paciente, ao final das contas, é um ser perverso que se engaja em sua própria destruição como se fosse salvação e, para reconhecê-lo, bastaria a cada pessoa olhar-se em um espelho – em cada humano que vive está a doença e a cura, a morte e a vida. Responsáveis por um estilo de vida que faliu, a sociedade que construímos se tornou tão distante daquilo que somos que já não nos dá mais chance de reconhecimento. A saída ao estado de coisas que se apresenta é complicada de ser atingida porque envolve um grande esforço, individual e conjunto:

O inimigo do homem não são seus germes, mas o próprio homem, com seu orgulho, sua arrogância, seus preconceitos, sua estupidez. Nenhuma classe está imune, nenhum sistema tem uma panaceia. Cada um deve se rebelar, individualmente, contra um estilo de vida que não é seu. Para ser eficaz, essa revolta deve ser contínua, sem trégua. Não basta derrubar governos, patrões, tiranos: deve-se derrubar as próprias ideias a respeito do certo e do errado, do bem e do mal, da justiça e da injustiça. Temos de abandonar as trincheiras que cavamos e nas quais nos escondemos e sairmos ao ar livre, braços erguidos na rendição de nossas posses, nossos direitos como indivíduos, classes, nações, povos. Um bilhão de homens buscando a paz, não pode ser escravizado. Nós nos escravizamos a nós mesmos, através do nosso modo de viver mesquinho e fechado. Oferecer a vida por uma causa pode ser muito glorioso, mas os mortos não fazem mais nada. A vida exige que a gente ofereça mais – espírito, alma, inteligência, boa vontade. A Natureza está sempre pronta a emendar as falhas causadas pela morte, mas não tem poderes para fornecer a inteligência, a vontade e a imaginação para conquistar as falhas da morte. A Natureza conserta e restaura, só isso. É tarefa do homem acabar com o instinto homicida, que é infinito em suas manifestações e ramificações. Não adianta clamar por Deus, e é inútil enfrentar a força com a força. (MILLER, 1983, p. 67)

Esta revolta, por mais contraditório que pareça, não se revela em uma luta ativa contra o que nos escraviza: é a inação e o dar de ombros que a fazem ser um sucesso. Em vez de negarmos o mundo que criamos, em vez de lutar ativamente contra esse mundo, a lição da Grécia e de sua luz é a da aceitação e do afastamento. Aceitação do estado de coisas de um mundo que está degradingolando para sua própria destruição; afastamento do mundo que já não provê o necessário para o homem desenvolver seu potencial enquanto espécie criativa. O tempo de ócio e o afastar-se das obrigações sociais que nos são impostas e entristecem é o caminho para que possamos nos abrir a novas experiências – a chave para combater a loucura moderna e suas máquinas escravizadoras<sup>162</sup>: agradecer por estar vivo e por poder participar desse momento, deste presente que é cruel e maravilhoso ao mesmo tempo<sup>163</sup>. Tratar do *Colosso* é, então, tentar participar e perceber o que a visão singular do indivíduo Miller pode ter a nos mostrar – sua ojeriza egoísta à guerra, que o atrapalha de escrever e se intromete em seu caminho de iluminação. É mesmo um livro de revelações: as revelações de um mundo

---

<sup>162</sup> “Na melhor das hipóteses, o pensamento se transforma em especulação, um passatempo semelhante ao que a máquina inventa quando solta fagulhas. Deus já pensou tudo antes. Não temos mais nada para resolver; tudo já foi resolvido por nós. Só nos cabe nos dissolvermos, nos desmanchamos, nadarmos na solução. Somos peixes solúveis e o mundo é um aquário” (MILLER, 1983, p. 124-125). *Peixe solúvel* [1924], é uma referência ao livro de André Breton publicado no Brasil no volume *Os manifestos do surrealismo* (BRETON, 2001, p. 65-140).

<sup>163</sup> Dois trechos, em especial, parecem trazer esta questão à tona: “Foi uma das poucas vezes na vida em que tive a nítida sensação de estar iniciando uma grande experiência. Eu estava não só consciente disso, mas agradecido, agradecido por estar vivo, agradecido por ter olhos, por estar saudável e forte, por ter rolado na sarjeta, por ter passado fome, por ter sido humilhado, por ter feito tudo o que fiz, já que o resultado era, enfim, esse instante de êxtase” (MILLER, 1983, p. 122); “Este é o primeiro dia da minha vida, disse a mim mesmo, o primeiro dia em que incluí tudo e todos dessa terra num único pensamento. Abençoo o mundo, cada centímetro dele, cada átomo vivo, tudo o que vive e respira como eu” (MILLER, 1983, p. 124).

decadente e pleno de vida: é este binômio antitético que o incita a buscar um caminho, uma terra que o incita a procurar em si uma paz que nunca encontrou antes. É quando o descontentamento e a morte se instalam que o momento mais preocupante é atingido:

Mas todos, de alto a baixo, de cabo a rabo, estão descontentes, inquietos, cheios de inveja. Todos têm câncer e lepra na alma. Os mais ignorantes e degenerados serão convocados a empunhar armas e defender uma civilização que não lhes trouxe nada além de miséria e degradação. Numa língua que não conseguem entender, o alto-falante lhes transmite as notícias desastrosas da vitória e da derrota. É um mundo louco, e quando você consegue se desligar um pouco, parece mais louco ainda. O avião traz morte; o rádio traz morte; a metralhadora traz morte; os enlatados trazem morte; as escolas trazem morte; as leis trazem mortes; a eletricidade traz morte; o fonógrafo traz morte; as facas e garfos trazem morte; os livros trazem morte; nosso próprio hálito traz morte, e nossa própria língua, nosso próprio pensamento, nosso dinheiro, nosso amor, nossa caridade, nossa alegria. Não importa se somos amigos ou inimigos, se nos chamamos japoneses, turcos, russos, franceses, ingleses, alemães, americanos, onde quer que vamos, onde quer que pousem nossas sombras, onde quer que respiremos, nós envenenamos e destruimos. Viva! gritou o grego. Eu também grito viva! Viva a civilização! **Viva! Nós vamos matar vocês todos, todo mundo, em todo lugar! Viva a morte! Viva! Viva!** (MILLER, 1983, p. 100. Grifos do autor.)

Este grito desesperado encontra o seu contrário quando a outra parte do binômio entra em ação: a revelação da terra Grega não pode ser esquecida, não pode ser refreada. É a visão apaziguadora de uma vida possível criada a partir dos escombros daquele momento histórico que Miller vislumbra – a continuação do processo infindo da vida triunfante após a catástrofe da guerra:

A terra grega se abre para mim como o Livro da Revelação. Eu nunca soube que a terra era tanto; andei de olhos vendados, os passos hesitantes; era orgulhoso e arrogante, estava satisfeito com a vida falsa e contida do homem da cidade. A luz da Grécia abriu meus olhos, penetrou meus poros, expandiu todo o meu ser. Voltei para casa para o mundo, tendo achado o verdadeiro centro e o real significado da revolução. Nenhum conflito guerreiro entre as nações da terra pode romper este equilíbrio. A Grécia pode partir para a luta, como nós já partimos, mas eu me recuso, terminantemente, a me tornar qualquer coisa menos do que o cidadão do mundo que silenciosamente me declarei no túmulo de Agamenon. Desse dia em diante, minha passou a ser dedicada a reaver a divindade do homem. Paz a todos os homens, eu digo, e vida mais abundante! (MILLER, 1983, p. 180-181)

Vale repetir que o tipo de narrativa é diferenciado e nossas conclusões sobre a mudança no pensamento de Miller não podem ser encaradas de maneira dogmática. *O Colosso de Marússia* demarca o início desta mudança, que se expressa na forma narrativa pela

escolha da autobiografia; na admissão de elementos exteriores que possuem certa influência no comando do real; no afastamento dos aspectos mais nefastos do real que se refletem em um pretense retorno a “modos mais simples”; por fim, a afirmação de um individualismo embasado na revelação recebida. O que podemos inferir a partir destas mudanças é que a narrativa autobiográfica não foi escolhida por acaso, ainda mais quando os livros posteriores seguiram tal curso<sup>164</sup>. A revelação e a escolha começam a mostrar a mudança que Miller concretizaria posteriormente em seu retorno aos Estados Unidos: narrar o período de sete anos que ele vê como definidor de sua vida – os sete anos antes de sua viagem à França e da descoberta de que era, enfim, um escritor.

---

<sup>164</sup> É o caso de *O mundo do sexo* [1940] (MILLER, 2007), *Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch* [1957] (MILLER, 2006a), *Pesadelo refrigerado* [1945] (MILLER, 2006c) e, também, da *Trilogia da crucificação rosada*. Mesmo os volumes de ensaios do período vão refletir essa escolha pela forma de expressão mais próxima da autobiografia.

## CAPÍTULO 10 – *ART & OUTRAGE*: Miller fala sobre sua obra

O livro *Arte y ultraje*<sup>165</sup> [1959] (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972) é fruto da troca de cartas entre Lawrence Durrell e Alfred Perlès cujo intuito principal era avaliar e buscar uma forma de apresentar a obra de Henry Miller ao público estadunidense (principalmente aos jovens). É importante ressaltar que boa parte da obra de Henry Miller ainda sofria com a censura que vigorava sobre suas principais produções à época desta correspondência, seus principais livros sendo liberados para comercialização nos Estados Unidos a partir dos anos 1960. Resumindo as discussões propostas por Durrell e Perlès neste livro, elas geralmente versam sobre a questão das intenções da obra do autor, suas influências, relação vida e obra, a questão da obscenidade e o papel da autobiografia em sua literatura. Os autores procuram aclarar para o público dos Estados Unidos quais seriam as verdadeiras intenções da obra de Miller, que sempre se apresentava entre a “arte” de uma literatura já considerada uma das mais inventivas do século XX e o “ultraje” de suas passagens consideradas obscenas e pornográficas.

*Arte y Ultraje* dramatiza certos posicionamentos dos críticos em relação à obra milleriana, principalmente no que tange à questão da autobiografia e de sua escrita considerada “verdadeira”. Haveria obscenidade ao se escrever sobre uma vida? Obscenidade e autobiografia são questões que sempre se apresentaram em conjunto quando se trata da obra de Henry Miller e, justamente por isso, o que mais nos chama a atenção nesta troca de cartas é o convite que os autores fazem para o próprio Henry Miller participar da avaliação crítica de sua obra. Nunca alheio à oportunidade de falar de si e de seu trabalho, Miller fornece sua interpretação do significado de sua obra naquele momento. E é justamente esta interpretação de Miller que mais nos surpreende: o posicionamento que o autor adota em suas cartas dá novo alento à mudança que se anunciava em seu pensamento desde *O Colosso de Marússia*, o que chamamos de virada mística.

---

<sup>165</sup> Utilizamos aqui a edição espanhola do livro *Art & Outrage*, originalmente editado em inglês no ano de 1959.

### 10.1 Lawrence Durrell e Alfred Perlès: autoliberação e inocência

A troca de cartas proposta por Lawrence Durrell a Alfred Perlès tem por objetivo retificar o *status* em que se encontra a recepção da obra de Henry Miller nos Estados Unidos. O intuito dos autores é, como afirma Durrell, oferecer “uma visão coerente da totalidade da obra de Miller. [...] [Já que] tudo quanto se conhece de Henry *chez nous* é uma série de antologias de contos curtos e ensaios...”<sup>166</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 9). O que este projeto acaba conseguindo, no entanto, é mostrar os diferentes posicionamentos quanto à obra de Henry Miller por parte de Durrell e de Perlès, chegando ao ponto da discórdia entre ambos os escritores. Claro que ambos concordam quanto à importância de Miller e, de certa maneira, o veem como o mais importante autor do século XX. O que mais incomoda Durrell é o que percebe como injustiça quanto à magnitude da literatura de Miller e sua falta de reconhecimento nos EUA devido à censura:

Ali está, a solitária águia americana em seu ninho de Big Sur, escrevendo para os franceses e japoneses! O que fez o pobre Henry que Colombo não tenha feito? [...] Para alcançar seus objetivos se viu obrigado a ultrajar a sensibilidade de seus contemporâneos, teve que forçar as barras de aço do tabu, que golpear e sacudir-se como uma baleia ferida, teve que retorcer-se, inclinar-se e martelar... E agora que conseguiu o canonizam! Afirma-se que é a maior expressão do gênio norte-americano desde Whitman... todavia não deixam entrar seus livros!<sup>167</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 9)

A crítica canoniza Miller, mas suas obras ainda são caso de polícia. Por isso a pergunta que orienta a troca de cartas é: “A arte é sempre um ultraje?”. Para responder a questão, Durrell e Perlès buscam as intenções da obra de Henry Miller. Vale lembrar que ambos, Durrell e Perlès, são escritores e baseiam suas avaliações da obra de Miller a partir de suas próprias experiências com a literatura, geralmente procurando intenções do autor

---

<sup>166</sup> Todas os trechos traduzidos de *Arte y Ultraje* são de nossa responsabilidade. Trecho original: “*una visión coherente de la totalidad de la obra de Miller. [...] Todo cuanto se conoce de Henry chez nous es una serie de antologías de cuentos cortos y ensayos...*”.

<sup>167</sup> Trecho original: “*¡Allí está, la solitaria águila norteamericana, en su nido de Big sur, escribiendo todavía para los franceses y los japoneses! ¿Qué hizo El pobre Henry que Colón no haya hecho? [...] Pero para alcanzar su objetivo se vio obligado a ultrajar la sensibilidad de sus contemporâneos, tuvo que forzar los cierres de acero del tabú, que golpear y sacudirse como una ballena herida, que retorcerse, e inclinarse, y martillar... ¡Y ahora que lo consiguió, lo canonizan! Afirmarse que es la mayor expresión de genio norteamericano desde Whitman. Pero... ¡todavía no dejan entrar sus libros!*”.

subjacentes às obras (como a crítica e a teoria literária, por tanto tempo, acharam relevante fazer).

Lawrence Durrell procura encontrar certa coerência na obra de Miller pois, para ele, ela naturalmente se divide entre a obscenidade e a escrita autobiográfica: estamos diante da obra de um “homem” que decide narrar sua vida com franqueza e sem as máscaras habituais da moralidade (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 21-27). As intenções de Miller, para Durrell, estão ligadas à retirada das máscaras sociais que recobrem o homem verdadeiro com reprovações morais, mentiras e julgamentos sobre o certo e o errado baseado em visões de mundo que fazem dos homens escravos, não seres livres. A chave de toda a obra de Miller é então “a autoliberação e o autodescobrimento... uma importante tendência mental de caráter religioso e artístico”<sup>168</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 42).

Alfred Perlès oferece uma perspectiva contrapontual às afirmações de Durrell. Para Perlès, a obra de Miller, como a obra de qualquer grande artista, carece de intenção. Sendo assim, o gênio de Henry Miller se expressa de forma análoga a um vulcão: “O vulcão expele gemas e cinzas sem discriminação, e devemos tomá-lo como é, não é verdade?”<sup>169</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 20). A principal característica de Miller para Perlès é a inocência, daí sua recusa em aceitar que haja uma intenção subjacente a obra de Miller, já que o gênio não pode deixar de ser aquilo que é, ou seja, não pode se expressar de outra maneira que não espontaneamente em suas obras: “o gênio é essencialmente inocente, ainda mesmo – e talvez, sobretudo – quando é ultrajante: tão inocente como um terremoto ou como um vulcão em erupção. Em nossa atual tarefa o valor da autêntica crítica literária está precisamente em assinalar este aspecto”<sup>170</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 19).

Estes diferentes posicionamentos se tornarão ainda mais contrastantes quando Lawrence Durrell remeter as cartas que trocou com Alfred Perlès ao próprio Henry Miller, convidando-o a participar da correspondência e aclarar qual seu posicionamento sobre sua própria obra. A participação daquele que é assunto da troca de cartas faz de *Arte y Ultraje* um livro *sui generis*, pois o intercâmbio toma um rumo totalmente diferente quando Miller começa a expressar o que pensa de sua obra, tornando-se a referência principal para

---

<sup>168</sup> Trecho original: “*la autoliberación y el autodescubrimiento... una importante tendencia mental de carácter religioso y artístico*”.

<sup>169</sup> Trecho original: “*el volcán arroja gemas y cenizas sin discriminación, y hay que tomarlo tal como es, ¿verdad?*”.

<sup>170</sup> Trecho original: “*el genio es esencialmente inocente, y aún – y quizás sobretudo – cuando es ultrajante: tan inocente como un terremoto o como un volcán en erupción. En el marco de nuestra actual tarea el valor de la auténtica crítica literaria consiste precisamente en señalar este aspecto*”.

interpretação e desarticulando o objetivo primeiro da correspondência que era a apresentação de sua obra por outros escritores e apreciadores de sua literatura.

O que acontece é o malogro deste intercâmbio entre Durrell e Perlès. Após a contribuição de Miller, Perlès mantém sua posição quanto à gratuidade do gesto artístico do gênio e oferece uma visão do trabalho de Miller em contrariedade ao que o próprio Miller afirma. Para Perlès, a literatura de Miller é o trabalho do gênio que, de forma inocente, digeriu todas as obras que pôde conseguir das vanguardas francesas e as expeliu transformadas em sua expressão despreocupada e intimamente ligada à “arte de viver, [já que] escrever é apenas um prelúdio ou forma de iniciação para esse fim”<sup>171</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 96). Resta-nos avaliar o que Henry Miller tem a dizer sobre sua própria obra.

## 10.2 – A interpretação de Henry Miller: a serenidade do artista

A primeira coisa a ser rebatida por Miller das conclusões a que chegaram Durrell e Perlès foi: não existia a separação entre vida e obra. Para Miller, a obra era extensão de sua vida e jamais poderia ser distinta dele mesmo: ela expressava a verdade mais íntima do escritor e sua inapelável unidade enquanto homem.

Uma das coisas que mais me irritam, no caso dos críticos, é a afirmação que você [Lawrence Durrell] assinala, no sentido de que sou distinto de mim mesmo.

Isso é simplesmente impossível. Seja quem for o artista, se se o estuda profunda, sincera, objetivamente, comprovaremos que ele e sua obra constituem uma unidade. Se não fosse assim, poderíamos afirmar que os planetas são capazes de sair de suas respectivas órbitas<sup>172</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 49)

Para Miller, a crítica jamais é astuta o bastante para compreender que toda obra é parte de uma unidade maior, uma unidade entre o escritor e a obra que produziu: os dois termos são parte integrante daquele planeta que é incapaz de “sair de sua respectiva órbita”, ou seja, não há maneira de uma obra ser a expressão de outra pessoa que não aquela que a produziu. A

<sup>171</sup> Trecho original: “*arte de vivir, que escribir no es sino un preludio o forma de iniciación para ese fin*”.

<sup>172</sup> Trecho original: “*Una de las cosas que más me irrita, en el caso de los críticos. Es la afirmación que usted señala, en el sentido de que soy distinto de mi mismo. Eso es simplemente imposible. Se quien fuere el artista, si se lo estudia profunda, sincera, objetivamente, comprobaremos que él y su sombra constituyen una unidad. Si no fuera así, podríamos afirmar que los planetas son capaces de salir de sus respectivas órbitas*”.

insistência de Miller nesta questão é muito instigante, pois sua obra é irregular: o conteúdo pode ser colhido de sua biografia, mas a forma de conteúdo e a forma de expressão variam de maneira drástica quando consideramos o conjunto de sua obra – variação que nos possibilitou investigar a ruptura entre o seu período de produção na França e sua escrita após o retorno aos Estados Unidos. Se há questionamento sobre a relação da vida de Miller com suas obras, esta discussão só surge pelas diferenças entre cada uma delas: se a unidade entre vida e obra existe, como afirmada pelo autor, então as obras também respeitam o momento pelo qual o escritor está passando: suas transformações, descobertas e outros sentimentos.

De certa maneira, o homem que você viu em Villa Seurat [Paris] era uma espécie de monstro, porque se encontrava em processo de transformação. Estava civilizado apenas parcialmente, por assim dizer. As tensões haviam se suavizado, podia ser ele mesmo e seu eu próprio e natural era – lhe digo com o risco de imodéstia – o que você sempre percebeu e respeitou em mim. (Em meu foro íntimo sempre penso que nasci “ultracivilizado”. Outro modo de dizê-lo, mais difamatório, seria naturalmente afirmar que eu era excessivamente sensível)<sup>173</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 49-50)

Portanto, o ponto em que Miller se encontra após seu retorno de Paris é este: a transformação que deveria ter ocorrido chegou ao seu fim e ele finalmente pode ser aquilo que é. Seu processo foi “descivilizar-se” e tal feito só foi possível quando encontrou sua voz enquanto escritor. Sua expressão só surge no momento em que o escritor se torna um estrangeiro para si mesmo, buscando uma forma de expressar-se como aquilo que é sem entraves e de maneira sempre verdadeira. Mas este movimento de liberação se apresenta tão violentamente quanto o momento do nascimento: em *O mundo do sexo* [1959] (MILLER, 2007), o autor relembra da significância de *Trópico de Câncer* para sua obra e vida:

Naquele meu primeiro ou segundo ano, em Paris, fui literalmente aniquilado. Não havia sobrado nada do escritor que eu esperava vir a ser, apenas o escritor que eu tinha de ser. (Ao encontrar o meu caminho, encontrei a minha voz) *O Trópico de Câncer* é um testamento encharcado de sangue revelando os estragos da minha luta no ventre da morte. O forte odor de sexo que o percorre é realmente o aroma do nascimento; só é desagradável ou repulsivo para aqueles que não conseguem entender o seu significado. (MILLER, 2007, p. 27)

---

<sup>173</sup> Trecho original: “En cierto sentido, el hombre que usted vio en Villa Seurat era una suerte de monstruo, porque se hallaba en proceso de transformación. Se había civilizado parcialmente, por así decirlo. Las tensiones se habían suavizado, podía ser él mismo, y su yo propio y natural era – lo que usted siempre ha percibido y respetado en mí. (En mi fuero íntimo siempre pienso que nací ‘ultracivilizado’. Otro modo de decirlo, más difamatorio, sería naturalmente afirmar que yo era excesivamente sensible)”.

A importância testamentária de *Trópico de Câncer*, no entanto, é minimizada no momento da troca de cartas que formam *Arte y Ultraje*. Frente à explanação de seu projeto como escritor, Miller se desvencilha de seu primeiro livro publicado como obra acessória ao verdadeiro objetivo de sua obra enquanto escritor: descrever o período de sete anos em sua vida antes da viagem à Paris. É neste período que conhece June Smith<sup>174</sup> e em que se descobre enquanto escritor, abandonando sua antiga esposa e seu trabalho na Cosmodemonic Telegraphic Company. Este período de sete anos é tão precioso para Miller que se imiscui no próprio fundamento de sua perspectiva, inclusive na temporalidade de suas narrativas:

Antes que me esqueça... uma coisa importante! Recorde que sempre, com exceção de “Câncer”, eu escrevo em sentido contrário aos ponteiros do relógio. Meu ponto de partida será o de chegada – a chegada à Paris – ou, para dizer de outro modo, a irrupção. De maneira que estou contando a história de um homem que você [Lawrence Durrell] nunca viu ou conheceu; em geral, pertencente a um período definido, desde a época em que encontrou June (Mona-Mara) até a partida para Paris. [...] Mas eu tento – é claro, me referindo apenas aos romances autobiográficos – ser e representar apenas o homem que eu fui durante esse período de sete anos. A partir desse segmento temporal posso olhar para trás e para frente. Mais ou menos do mesmo modo que se realiza a descrição de nossa própria época – o período de Janus, o momento crucial em que ambos os caminhos se tornam claros e visíveis – pelo menos para os que veem e pensam<sup>175</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 52)

Quando abordamos a trilogia francesa, pudemos questionar a questão da autobiografia embasados na própria relação entre forma de expressão e forma de conteúdo: a questão do eu do narrador que não se firma enquanto centro da narrativa e que se torna apenas mais um elemento de igual valência a qualquer outro. Chegamos a esta conclusão nos baseando principalmente na temporalidade destas obras e nos diferentes tipos de narrador que cada uma delas trazia: todos estes elementos preveniam estas narrativas de tornarem-se autobiografias centradas de maneira tradicional em contar a vida de seu autor-narrador. Por exemplo, muitas

---

<sup>174</sup> Em *Trópico de Capricórnio*, vemos a primeira tentativa de um narrador milleriano abordar o acontecimento June.

<sup>175</sup> Trecho original: “*pero antes de que me olvide... ¡una cosa importante! Recuerde siempre que, con excepción de ‘Câncer’, yo escribo en sentido contrario al de las agujas del reloj. Mi punto de partida será el de arribada – la llegada a Paris – o, para decirlo de otro modo, la irrupción. De modo que estoy explicando la historia de un hombre que usted nunca vio ni conoció; en general, pertenece a un período definido, desde la época que encontró a June (Mona – Mara) hasta la partida para Paris. [...] Pero se intenta – por supuesto, me refiero sólo a las autonovelas – ser y representar el hombre que yo fui durante ese período de siete años. Desde ese segmento temporal puedo mirar hacia atrás y hacia adelante. Más o menos del mismo modo que se realiza la descripción de nuestra propia época – el período de Janus, el momento crucial, en el que ambos caminos resultan claros y visibles – por lo menos para los que ven y pensan*”.

vezes a deriva temporal levava o narrador a abandonar seu eu e entrar na própria espessura do tempo, tornando-se narrador de toda e qualquer vida com que entrasse em contato neste processo – as narrativas tornavam-se **uma** história de todos os povos, tempos e do mundo. Na citação acima, Miller deixa claro que esta deriva temporal está ancorada neste período de sete anos em sua vida e que *Trópico de Câncer* é o único de seus “romances autobiográficos” que não respeita sua regra de escrever ao contrário dos “ponteiros do relógio”. Percebemos, então, uma ressignificação do projeto de Miller enquanto escritor: o objetivo passa a ser “ser e representar o homem” que Miller foi **neste** período delineado de tempo. O que isso acarreta para interpretação de suas obras é uma divisão mais clara entre os seus livros “autobiográficos” e o resto de sua produção literária, que é apresentada de maneira diferenciada ou, para sermos mais exatos, definida enquanto circunstancial. *Trópico de Câncer* teria sua importância apenas enquanto obra autobiográfica e enquanto apêndice da *Trilogia da crucificação rosada*, assim como *Trópico de Capricórnio* somente poderia ser definido enquanto início deste projeto literário de Miller, com *Primavera negra* aparecendo como exercício de estilo sem real importância.

Voltemos ao período de sete anos destacado por Miller. Como dissemos anteriormente, a narrativa deste período definido da vida do autor se concretizou com a publicação de *Sexus* (MILLER, 2004b), *Plexus* (MILLER, 2005a) e *Nexus* (MILLER, 2006b). Aliás, no momento de publicação de *Arte y Ultrage* o último volume da *Trilogia da crucificação rosada* ainda não havia sido publicado<sup>176</sup>. De qualquer maneira, o que mais nos mostra a mudança de orientação de Miller das características que pudemos perceber em seu período francês é a reavaliação de toda a sua trajetória literária deste período de autoexílio:

Durante todo este período parisiense, antes de chegar a *Capricórnio*, eu estivera gozando, se posso dizer deste modo, os efeitos da literatura de outros homens. Eu me abrira a todas e cada uma das influências. Especialmente a dos franceses. Em minha cabeça escrevia constantemente... quero dizer, como eles podiam escrever. Era um literato. Poderia ter escrito livros e não a história de minha vida. [...] O porta-voz da verdade, como me chamava sempre, tinha que enfrentar o urdidor de histórias, ou seja, o escritor [em mim].

Cabe estranhar então de que em momentos ociosos entre duas obras, ou entre capítulos de um livro, eu tenha me entregado aos sonhos mais desordenados? Que oscilei sempre entre o desejo de ser nada mais que um inventor e a esperança de converter-me totalmente em veículo da verdade? E que estava criando constantemente enquanto me preparava para o combate mortal? As

---

<sup>176</sup> A primeira edição de *Nexus* sai em 1960, um ano após a primeira edição de *Art & Outrage*.

armas com as quais destruiria o guerreiro que podia usá-las. Em resumo, eu mesmo<sup>177</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 117-119)

A diferença entre o período francês é mostrada pelo próprio autor: ele antes não conseguia se decidir entre ser o porta-voz da verdade, o que é agora de volta aos Estados Unidos, ou ser um urdidor de histórias. Desta maneira, as passagens de maior variação temporal, a narração no presente do indicativo, os momentos em que o eu do narrador já não significa mais um centro na narrativa e se espraia na própria espessura do tempo e da história são reduzidos a “momentos ociosos entre duas obras, ou entre capítulos de um livro” – meras irrupções em seu processo até chegar ao centro de seu projeto enquanto escritor. *Trópico de Capricórnio* é mostrado como o primeiro passo para este fim: a busca de narrar sua vida tem que começar pela infância no Brooklyn até o casamento com sua primeira mulher. O que este novo posicionamento acarreta é uma relação outra entre Miller e sua própria obra, pois agora não importa mais escrever ou entender o próprio ofício enquanto arte: só resta a nova postura de quem descobriu que através da expressão da verdade de uma vida, supera-se o mundo:

[Tenho o] sorriso de quem está “por cima da batalha”. De quem supera o mundo. E que desse modo o encontra. Pois não só devemos estar nele e sobre ele [o mundo], como também devemos ser dele. Devemos amá-lo pelo que é... e quão difícil é! Apesar de tudo, esta é a primeira e única tarefa. Se nos esquivamos dela, estamos perdidos. Se nos perdemos nela, nos libertamos<sup>178</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 66-67)

Percebemos que o pensamento de Miller, em seus grandes contornos, permanece o mesmo: a relação com o real, com o mundo enquanto totalidade de acaso que não pode ser julgada como boa ou má. Ou seja, ainda aqui as razões metafísicas para este tipo de pensamento estão distantes e, baseando-nos apenas neste parágrafo, podemos perceber que o

---

<sup>177</sup> Trecho original: “Durante todo este período parisiense, antes de abordar *Capricornio*, yo había estado gozando, si puede decirse de ese modo, los efectos de la literatura de otros hombres. Me había abierto a todas y a cada una de las influencias. Especialmente de los franceses. En mi cabeza escribía constantemente... quiero decir, como ellos podían escribir. Era un literato. Podría haber escrito libros y no la historia de mi vida. [...] El portavoz de la verdad, como yo me llamaba siempre, venía a enfrentarse con el urdidor de historias, es decir, el escritor.

¿Cabe extrañarse entonces de que a ratos perdidos, entre dos obras, o entre capítulos de un libro, me entregara a los sueños más desordenados? ¿Qué oscilara siempre entre el deseo de ser nada más que un inventor y la esperanza de convertirme totalmente en vehículo de la verdad? ¿Y qué estaba forjando constantemente mientras me preparaba para el combate mortal? Las armas con las que destruiría al guerrero que podía usarlas. En resumen, a mí mismo”.

<sup>178</sup> Trecho original: “la sonrisa de quien está ‘por encima de la batalla’. De quién supiera al mundo. Y que de ese modo lo encuentra. Pues no sólo debemos estar en él y sobre él sino que también debemos ser de él. ¡Debemos amarlo por lo que es... y cuán difícil es! Y a pesar de todo, es la primera y la única tarea. Si la esquivamos, estamos perdidos. Si nos perdemos en ella, nos liberamos”.

autor continua embasando seu pensamento na liberdade humana, na própria tarefa de aceitar o mundo em tudo que ele tem a oferecer – bom e mau, feio e bonito, obscuro e elevado: tudo tem o mesmo valor e faz parte de nossa vida neste planeta. Ainda assim, *Arte y Ultraje* adiciona elementos que corroboram nossa proposição de que existe uma virada mística na obra do autor, assim como em *O Colosso de Marússia*. Esta mudança é a responsável pela ressignificação que Miller impõe à sua obra, revelando-se ainda mais profunda quando aliada a uma busca religiosa:

E porque todos os críticos, e às vezes alguns amigos, esquecem o que disse tantas vezes... meus esforços para encontrar um Deus, uma religião, uma fé, um modo de vida. E isso desde muito cedo. O Pensamento Novo, a Cultura ética, a teosofia, o movimento Bahai... que me faltou experimentar? E esse evangelista, Benjamin Fay Mills que me foi apresentado por Bob Challacombe! Quanto devo a esse homem! Quanto o reverencio ainda agora<sup>179</sup>! (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 74)

Miller relembra, na citação acima, o papel que as religiões, e seus esforços por buscar um deus, tiveram em sua formação. Nova é a informação de que este movimento permaneceu importante durante toda sua produção literária. Claro, podemos sempre lembrar que a astrologia aparecia na obra do autor em seu período francês: os narradores discutindo mapas astrais, a questão do alinhamento dos planetas e a influência do movimento dos astros em suas vidas, dentre outras questões, mas sempre dentro das narrativas e sem real impacto em seus religiosos. Ainda neste tópico, podemos citar o cristianismo de orientação protestante e católica, quase sempre abordado de maneira irônica e com certo escárnio, como é próprio do autor neste período e, possivelmente, também devido a sua perspectiva no momento. De qualquer forma, todos estes elementos possuíam igual valor perante os narradores de *Trópico de Câncer*, *Primavera negra* e *Trópico de Capricórnio*. O retorno aos Estados Unidos acarreta, justamente, uma mudança na relação entre os elementos religiosos e a postura de Miller em relação à sua obra: é estabelecida uma correlação entre modo de vida e religião/Deus/fé. No período francês o autor possuía uma postura ativa de liberação de tudo aquilo que se apresenta enquanto acessório em prol de uma liberdade fundada no humano em todas as suas expressões, no **amor fati** e em uma relação com o real através da literatura que não passasse pela representação: sua literatura era considerada um processo que possuía estas

---

<sup>179</sup> Trecho original: “Y por qué todos los críticos, y a veces aún mis buenos amigos, olvidan lo que tan a menudo he dicho... mis esfuerzos por hallar un Dios, una religión, una fe, un modo de vida. Y ello desde muy temprano. El Pensamiento Nuevo, la Cultura Ética, la teosofía, el movimiento Bahai... ¿Qué me faltó probar? ¡Y ese evangelista, Benjamín Fay Mill, a quien me presentó Bob Challacombe! ¡Cuánto le debo a ese hombre! ¡Cuánto lo reverencio aún ahora!”.

características enquanto pensamento. Agora, os elementos em relação estão invertidos e, com isto, a própria relação já é outra – se existia atividade de liberação, ela era apenas exercida em prol de uma fé que pudesse dar base a esta liberação, um Deus capaz de refundar o humano a partir do próprio humano, criando uma estranha transcendência em que o homem se iguala espiritualmente a um Deus cuja existência não tem a menor importância:

Não é de se estranhar que eu esteja saturado de anomalias, como escritor e como ser humano. Não gosto da crítica não por que eu seja vão e egocêntrico, nem porque creio que sou um grande escritor... oh, não! Trata-se, meu querido amigo [Alfred Perlès], de que a arte tem sido a inquietude de toda minha vida. A palavra nada me significa, nem o que presentemente representa. Como Deus. Mas não me deixo enganar pelos homens que pretendem pronunciar a palavra com particular devoção. Não busco a arte na arte, do mesmo modo que não busco a Deus na religião. [...] É possível que tenha acreditado (ingenuamente) que a arte é capaz de dar mais do que os homens tenham se atrevido a esperar. Do mesmo modo que podemos dizer que Deus é capaz de cometer crimes piores do que imaginam os mortais. Eu O reverencio constantemente. Mas nunca pretendi **conhecê-Lo**<sup>180</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 119-120. Grifos do autor.)

O que parece trazer certa inquietude a esta análise de Miller é: em vez de prosseguir com seu pensamento fundado na experiência humana, mesmo que falha e malograda, a reviravolta se dá como se a relação não tivesse sido alterada. É como se Deus fosse o terceiro termo entre atividade liberadora e literatura – ponto de convergência necessário para que a criação de um novo modo de vida tivesse certa possibilidade de se manter sob esta cobertura de absoluto e eternidade. E, como pudemos ler acima, a busca por esse Deus não é vã, pois não existe pretensão de conhecimento – ele é termo vazio, caixa de ressonância. Arte e Deus são equivalentes, pois carecem de definição ao mesmo tempo em que surpreendem em suas capacidades de modificar o homem. Por isso essa estranha correlação entre expressão da verdade de si e a arte: pouco importa se a expressão da verdade será avaliada enquanto arte, já que a arte nunca está no campo do conhecido, mas da busca. A arte, assim como Deus, está em todos os lugares para ser reverenciada e, como Deus, está presente em toda e qualquer esfera, se expressando de infinitas maneiras, inclusive não artísticas: seu conteúdo é pura

---

<sup>180</sup> Trecho original: “*No es de extrañar que yo esté saturado de anomalías, como escritor y como ser humano. La crítica me rebota, no porque yo sea vano y egocéntrico, ni porque crea que soy un gran escritor... ¡oh, no! Se trata, mi querido, amigo, de que el arte ha sido la inquietud de todo mi vida. La palabra nada me significa, ni lo que presuntamente representa. Como Dios. Pero no me dejo engañar por los hombres que pretenden pronunciar la palabra con particular unción. No busco el arte, del mismo modo que no busco a Dios en la religión. [...] Es posible que haya creído (ingenuamente) que el arte es capaz de dar más de lo que los hombres se han atrevido a esperar. Del mismo modo que puedo decir que Dios es capaz de cometer crímenes peores de los que nos imaginamos los mortales. Lo reverencio constantemente. Pero nunca pretendo **ConocerLo***”.

verdade, ou seja, um processo de revelação que nunca chega mas sempre é buscado. Quão distantes estamos agora de *Trópico de Câncer* e seu “longo insulto, uma cusparada na cara da Arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser” (MILLER, 2006d, p. 8)? As bases da literatura de Miller, e de seu pensamento, lembram a de um mestre Zen: ele nada quer conhecer, mas tudo viu e nada mais o abala – sua obra se torna única e exclusivamente verdade sob esta nova significação, se torna inseparável de sua vida, pois foi construída enquanto busca análoga a de sua própria existência. E este tipo de relação desemboca, em seu momento culminante, em um estado muito particular – a serenidade:

Serenidade é o estado que nos permite existir acima de tudo isso, quando não importa o que pensam, digam o que queiram, e alguém age como é, e vê a Deus e o Diabo como uma só pessoa. Claro, ao chegar neste ponto deixa-se de escrever. E já não é necessário continuar interpretando a Deus ou ao Diabo. Ultrapassamos todos os véus e o mundo está sempre no nível de nossa visão, do material de nossa visão. Então descobre-se que a luz não é a manifestação de uma lei física, senão um dos infinitos aspectos do próprio espírito. E sobre a terra não há luz que possa ser comparada com a luz interior<sup>181</sup>. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 122-123)

A serenidade enquanto estado de espírito não implica em adesão a princípios religiosos, o que condiz com a visão de Miller de que Deus não está na em nenhuma religião e não deve existir a pretensão de conhecê-lo – sobra apenas a reverência. Pouco antes do trecho que citamos, o autor conta que foi censurado por recusar-se a julgar o mundo entre “bem e mal”: “Uma pessoa não deve amar desse modo amplo e indiscriminado. Uma pessoa não deve ter amigos que também sejam traidores, ladrões e sabe-se lá quantas coisas mais. Não se deve gozar de um bom filme tanto quanto de um mau”<sup>182</sup> (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 122). Por isso a opção por um individualismo místico que se embasa na experiência criativa daquele que reverencia o mundo como ele é, que vê em seus contrapontos e contradições nada mais do que expressão dos “infinitos aspectos do próprio espírito”.

---

<sup>181</sup> Trecho original: “*Serenidad es el estado que nos permite existir por encima de todo esto, cuando no importa lo que piensen, digan o quieran, y por el contrario uno procede como es, y ve a Dios y al Diablo como una sola persona. Por supuesto, al llegar a ese punto uno deja de escribir. Ya no es necesario continuar jugando a Dios o al Diablo. Uno ha penetrado todos los velos, y el mundo está siempre al nivel de nuestra visión. Entonces uno descubre que la luz no es una manifestación de cierta ley física, sino uno de los infinitos aspectos del espíritu mismo. Y sobre la tierra no hay luz que pueda equipararse a la luz interior*”.

<sup>182</sup> Trecho original: “*Uno no debe amar de ese modo amplio e indiscriminado. Uno no debe tener amigos que también sean traidores, ladrones, y qué se yo cuantas cosas más. No se debe gozar de una mala película tanto como de una buena*”.

Escrever já não é mais necessário quando se chega neste estado de serenidade: o que antes era necessário para compreender a significação de um período de vida definidor já foi feito e a escrita nada mais tem a oferecer. E, realmente, Miller cessa de escrever se insistirmos nesta perspectiva: o autor continuará a ser muito prolífico, mas sua escrita não mais abordará o famoso período de sete anos em sua vida; com a publicação da *Trilogia da crucificação rosada* o autor com certeza deixa de escrever: já não há mais nada em sua vida, pelo menos nada naquele fatídico período de sete anos, que não tenha sido explorado e esmiuçado por essa perspectiva que vê no passado o germe em que o sentido de uma vida foi imposto. Sim, Miller continuará a escrever artigos, ensaios e a pintar suas aquarelas: fará isso serenamente, sentindo-se mais próximo do Deus tão humano que reverencia em si e muito mais consciente de sua luz interior – regozijando-se para além de todos os véus que recobrem a verdade de sua vida.

## CAPÍTULO 11 – A VISÃO MORAL DE HENRY MILLER

Acostumados que estamos a ver a obra de Miller tachada de amoral e obscena, a tese do crítico americano John F. Weld, intitulada *The Moral Vision of Henry Miller* (WELD, 1966), pode parecer estranha em um primeiro momento: a proposição de que exista uma “visão moral” de Henry Miller soa fora de contexto. Segundo Weld, existe um impulso confessional na obra de Henry Miller, impulso este que leva o autor a um esforço de “purificar a si mesmo do materialismo americano”<sup>183</sup> (WELD, 1966, p. iv) ao dizer toda a verdade de sua vida, cada detalhe íntimo e pessoal narrados abertamente a todos. Segundo o autor, este impulso confessional se dá pelo estabelecimento de uma oposição básica entre “as forças do mal – a sociedade e suas relações hipócritas – e as forças do bem que Miller encontra em seu impulso confessional” (WELD, 1966, p. iv). Partindo destes pressupostos, Weld apresenta a obra de Miller enquanto a narrativa de uma pessoa que se tornou o porta-voz da verdade do indivíduo criativo. Esta proposição tem, ao menos, duas consequências imediatas: a primeira, que a obra de Henry Miller é autobiográfica, o que coloca as teses do autor em consonância com a crítica da obra milleriana e com o próprio Miller; e a segunda, que impõe uma reorganização cronológica da obra do escritor estadunidense. Weld reorganiza a obra de Miller segundo o período da vida do autor narrado em cada livro: *Trópico de Capricórnio* e o período da infância e início da vida adulta; a *Trilogia da crucificação rosada* e o período de sete anos antes da viagem à França, que Miller enxergava como o período de maior importância de sua vida, como vimos no capítulo anterior; e, finalmente, *Trópico de Câncer*, em que finalmente conseguiu se libertar das amarras da sociedade em direção a uma expressão livre de seu “verdadeiro Eu”.

Esta moral baseada no dizer a verdade se estende até os aspectos formais de seus livros, *auto-novels* segundo Weld (WELD, 1966, p. 20), que são escritos ao sabor de um anarquismo de base encontrado na expressão desordenada de toda e qualquer coisa que possa ser narrada pelo “poder infantil” do narrador que se colocou fora da sociedade, que a vê como um mal ao tolher a criatividade dos indivíduos:

Miller sempre admitiu que sua obra possui sérias deficiências enquanto literatura formal. As partes – anedotas, voos psíquicos, pronunciamentos

---

<sup>183</sup> Todas as traduções do texto de Weld são de nossa responsabilidade. Trecho original: “to purify himself of american materialism”.

metafísicos – muito frequentemente servem para obstruir os propósitos temáticos maiores de seus romances. Esta falta de formalidade, esta falta de obstinação em um propósito é devida, basicamente, aos comprometimentos do metafísico pueril que Miller ressuscitou. Para este ser, escrever é basicamente uma arena em que o poder infantil de se colocar fora da sociedade e dizer a verdade é afirmado. Ademais, para esta entidade infantil a inabilidade em se envolver seriamente com as desgraças da civilização atual é uma virtude, e a anarquia – até na escrita – deve ser apreciada como um elemento básico da salvação de cada um. Aos setenta anos, Miller ainda afirma que a forma de sua salvação particular não possui nenhuma defesa a não ser, como eu disse, sua função enquanto instrumento para dizer a verdade e como o meio pelo qual Miller institui sua ressurreição particular.<sup>184</sup> (WELD, 1966, p. 26)

Sendo assim, não há discussão dos aspectos formais da obra de Miller que não esteja intimamente ligada a este impulso moral de base que leva Miller a dizer a verdade como forma de salvação de uma sociedade profundamente doente. Suas obras expressam a verdade do indivíduo livre das amarras moralistas, por isso brincam com temporalidades diferenciadas e formas de narrar que não se encaixam em categorizações estanques: narrando a verdade do indivíduo singular que é, o impulso confessional de Miller o coloca em uma jornada “santa” de encontro com seu verdadeiro eu. Portanto, sua narrativa se torna exemplar, ou seja, ela mostra um indivíduo que conseguiu desenvolver-se espiritualmente em direção à uma vida fora dos padrões mentirosos da sociedade: “um de seus maiores objetivos [de Miller] é fazer com que isto fique inevitavelmente evidente: contrastar a falta de desenvolvimento enquanto seres humanos com a potência do papel mítico que ele [Miller] adotou”<sup>185</sup> (WELD, 1966, p. 30-31). O autor torna-se um santo moderno:

Miller tem o grande desejo de se estabelecer como um homem à parte da multidão, como um homem merecedor de viver a própria Paixão. Cristo procede em espírito da presença santa e, após a ressurreição, retorna para o lado de seu Pai; Miller procede da santa e anárquica inocência da infância e, após sua ressurreição, retorna a ela. Miller continua a viver, mas está morto para a sociedade. Para Miller, este ou outro processo ainda desconhecido de morte social é a única esperança para a humanidade. O homem, diz Miller,

---

<sup>184</sup> Trecho original: “Miller has always admitted that his work has serious deficiencies as formal literature. The parts – anecdotes, psychic flights, metaphysical pronouncements – too frequently serve to occlude the larger thematic purposes of his novels. This lack of formality, of single-mindedness of purpose, is however basically due to the commitments of the boyish metaphysician whom Miller has resurrected. To this being, writing is basically an arena in which the boyish power to stand aside from society and tell it the truth is asserted. To this boy, moreover, the inability to become seriously involved with the woes of the present civilization is a virtue, and anarchy – even in writing – is to be prized as a basic element of one's salvation. At seventy, Miller still asserts that the form of his particular salvation has no defense other than, as I have maintained its function as an instrument for truth telling and as the means by which Miller institutes his particular resurrection”.

<sup>185</sup> Trecho original: “One of his major intentions, in fact, is to make this point unavoidably evident: to contrast their lack of development as human beings with the potency of the mythic role which he has adopted”.

“... deve aprender a morrer em sua corrupção para que possa gozar de um novo espírito e de um novo corpo e de uma nova vida”<sup>186</sup>. (WELD, 1966, p. 12)

Miller torna-se o desbravador de um mundo natural oculto sob o verniz de uma civilização que claramente não deu certo, tornando-se guru místico ou eremita que descobriu as chaves da verdadeira vida legada aos humanos: desenvolver-se espiritualmente negando a sociedade circundante. Sendo assim, o autor estadunidense é o responsável por afirmar a derrocada da civilização ocidental, que se tornou fria e desligada de suas bases naturais em direção a algo disforme e sem vida. O santo Henry Miller teve que viver sob o jugo da sociedade até o fim, sofrer as maiores e mais abjetas humilhações, ser parte da lógica de uma sociedade cada vez mais maquinal para renascer e poder, enfim, encontrar uma saída a este estado de coisas cada vez mais abusivo. Justamente porque passou por esta provação “ele se tornou um ‘porta-voz da verdade’ confessional nos romance autobiográficos, ele pode aceitar o estado do mundo e viver livre de culpa sem se envolver com seus assuntos”<sup>187</sup> (WELD, 1966, p. 23): a sociedade é a fonte de culpa que esmaga os indivíduos sob seu jugo moralista e antinatural, impingindo uma carga desumana e taxando os indivíduos mais sensíveis e criativos enquanto desajustados. Este é o conhecimento que Miller conquistou após sua jornada:

Por este desajuste, o homem comum se culpa; Freud culpa o ego por falhar em conseguir um ajuste realista à sociedade; e Miller culpa a sociedade. Ao considerar um colega escritor criticamente, Miller sempre avalia a vida do homem tão cuidadosamente quanto sua literatura. Ele critica acentuadamente o escritor cuja “... arte é o patético e heroico esforço de negar sua derrota humana”. Ele desdenha o artesão introvertido, o malabarista de palavras, porque “... se tornar um homem doente de maneira a produzir um grande e saudável trabalho parece... uma contradição em essência”. Em última instância, Miller respeita o escritor que compartilha com ele do espírito visionário. Miller espera por um futuro em que uma sociedade de solitários bardos originais (como Whitman ou o garoto cósmico de Miller) se desenvolveu por meio de sua maior capacidade para o amor, de um ego coletivo que existe sem egoísmo, ou seja, sem o dilema freudiano. Ele olha para aquele homem do futuro

---

<sup>186</sup> Trecho original: “*Miller has a tremendous desire to establish himself as a man apart from the crowd, as a man worthy of undergoing a Passion. Christ proceeds in spirit from the holy presence, and, after the resurrection, returns to his Father's side; Miller proceeds from the holy and anarchic innocence of childhood and after his resurrection, returns to it. Miller remains living, but he has died to society. For Miller, this, or some yet unknown process of social death is the only hope for mankind. Man, Miller, states, ‘... must learn to die in his corruption, in order to enjoy a new spirit and a new body and a new life’*”.

<sup>187</sup> Trecho original: “*he has become a confessional "truth teller" in the auto-novel, he can accept the state of the world and live guiltlessly in it without involving himself in its affairs*”.

“... que não tem sentimento de classe, casta, cor ou país, o homem que não tem nenhuma necessidade de posses, nenhuma utilidade para o dinheiro, nenhum preconceito arcaico sobre a santidade do lar ou do casamento com a esteira que o acompanha, o divórcio. Uma concepção totalmente nova de individualidade nascerá, uma em que a vida coletiva é a nota dominante. Resumidamente, pela primeira vez desde a aurora da história, os homens servirão uns aos outros, primeiro a partir de um iluminado interesse próprio e, finalmente, por uma concepção superior de amor”.<sup>188</sup> (WELD, 1966, p. 22-23)

Com esta proposição, Weld pode incluir Miller na linhagem dos grandes individualistas estadunidenses, qualificando as narrativas de sua vida como experiências de resistência à autoridade civil enquanto arreios à verdadeira liberdade daqueles que procuram expressar a verdade do indivíduo criativo, daqueles que buscaram em si tudo o que percebiam como ausente em uma sociedade maquinal e cada vez mais afastada do que seria natural aos homens. Miller é o ponto culminante de uma série de autores preocupados em dizer tudo sobre si e que, ao fazerem isso, instituíram formas alternativas à vida em sociedade.

Primeiro, possivelmente, ele [Miller] é o herdeiro natural de sua verdadeira infância, do jovem anarquista do Brooklyn medindo desafiadoramente a vida interior contra a vida exterior. Segundo, de qualquer forma ele é o homem perturbado que levou ao pé da letra o convite de Emerson para “... escrever de maneira que eu o conheça”. Ademais, ele é o individualista americano tradicional que procurou – como Thoreau em Walden Pond – viver sem as amarras da autoridade civil e que encontrou em seu próprio peito o mesmo gosto pela vida que Whitman entronizou com sua poesia. Mais ainda, ele é – ainda no mesmo ser – o profeta da visão spengleriana da destruição de nossa civilização, o porta-voz da verdade freudiana e o visionário que invoca um futuro coletivo povoado com super-seres. Apesar de ser este fantástico amálgama, de alguma maneira Miller consegue acalmar – pelo menos para si mesmo – as tumultuosas águas de nosso tempo. Ele come com gosto e dorme com a consciência limpa. Ele ouve a sociedade dizer “... se você quer pão tem que usar arreios, entrar na marcha”, mas após a publicação de

---

<sup>188</sup> Trecho original: “*For this maladjustment, the average man blames himself; Freud blames the ego for failing to make a realistic adjustment to society; and Miller blames society.*

*In considering a fellow writer critically, Miller always values the man's life as carefully as his literature. He sharply criticizes the writer whose ‘... whole art is the pathetic and heroic effort to deny his human defeat’. He disdains the introverted craftsman, the word-juggler, because ‘... to become a sick man in order to produce a great and healthy work seems . . . like a contradiction in essence’. Ultimately, Miller respects the writer who shares, with him, the visionary spirit. Miller, himself, hopes for a future in which a society of originally solitary singers (like Whitman or Miller's cosmic boy) have evolved, through their greater capacity for love, a new collective ego which exists without selfishness, without, in fact, the Freudian dilemma. He looks to that future man*

*‘...who has no feeling of class, caste, color or country, the man who has no need of possessions, no use for money, no archaic prejudices about the sanctity of the home or of marriage with its accompanying tread-mill of divorce. A totally new conception of individuality will be born, one in which the collective life is the dominant note . In short, for the first time since the dawn of history, men will serve one another, first out of an enlightened self-interest, and finally out of a greater conception of love’.*”

*Trópico de Câncer* ele sabe que ao estender seu saber infantil à escrita ele pode ganhar pão suficiente para sobreviver.<sup>189</sup> (WELD, 1966, p. 63-64)

Entretanto, os problemas da tese de Weld começam a aparecer quando ele busca compreender o papel da obscenidade dentro desta visão moral de Henry Miller. Se Miller não constitui sua literatura enquanto crítica, mas sim enquanto alternativa à sociedade circundante, como justificar o trecho a seguir em que Weld afirma que todo o empreendimento autobiográfico da literatura de Miller se constitui a partir da crítica da sociedade atual, ou seja, formou-se enquanto denúncia?

Ele utiliza linguagem obscena e incidentes grotescos porque eles são parte da vida que ele levou e porque ele deseja que sua literatura seja uma dura crítica à sociedade **atual**. Além disso, as memórias de Miller são as emoções refletidas na tranquilidade de um homem tentando criar sentido do passado, presente e futuro de uma confusa mas (assim ele o sente) enigmática vida.<sup>190</sup> (WELD, 1966, p. 25. Grifo do autor.)

A questão se torna ainda mais estranha: Miller expressa a verdade do indivíduo, é o ponto culminante na linhagem dos grandes individualistas estadunidenses, sua jornada de calvário e ressurreição com vistas a sua liberdade só foi possível sem nenhuma consideração pelos eventos mais impactantes da civilização a que faz parte; ao mesmo tempo em que é um crítico ferrenho da sociedade e tem por objetivo atingi-la por meio da obscenidade de suas obras. Se o impulso moral de se libertar por dizer a verdade tem sentido, é apenas enquanto expressão livre de objetivos, enquanto engajamento pela liberdade dos indivíduos e não enquanto procedimento crítico de denúncia. O que Weld confunde aqui é engajamento político e certa postura mística adotada por Miller: pelas próprias conclusões de Weld, Henry Miller só nasceu quando morreu para a sociedade que ele conheceu intimamente, ou seja, só

---

<sup>189</sup> Trecho original: “*First, perhaps, he is the natural heir to his own real boyhood, to the youthful Brooklyn anarchist defiantly measuring the life within against the life without. Secondly, however, he is the troubled man who took to heart Emerson’s invitation to ‘... write that I may know you’. He is, moreover, the traditional American individualist who sought – like Thoreau at Walden Pond – to live without the bonds of civil authority, and who found in his own breast the same zest for life which Whitman enthroned with his poetry. He is, further – also in the same being – the prophet of Spengler’s vision of doom for our civilization, the teller of Freudian truth, and the visionary who invokes a collective future peopled with super beings. Somehow, though, in being this fantastic amalgam, Miller manages to calm – at least for himself – the troubled waters of our times. He eats with zest and sleeps with a clean conscience. He hears society telling him that ‘... if you want bread you’ve got to get in harness, get in lock step,’ but after the publication of Tropic of Cancer he knows that by extending his boyish knowledge to writing, he can earn enough bread to survive upon*”.

<sup>190</sup> Trecho original: “*He uses obscene language and grotesque incident because they are a part of the life which he led and because he desires his literature to stand as a harsh criticism of the society that is. Miller’s memories, furthermore, are the emotions reflected in tranquility of a man trying to make sense out of the past, present and future of a confused but (he feels) enigmatic life*”.

conseguiu se expressar ao se subtrair a um mundo decadente. É sua vida que é uma crítica da sociedade atual e não sua literatura: mesmo que as narrativas sejam consideradas enquanto autobiografias o próprio Weld é obrigado a manter a separação entre um “Eu” narrado e um “Eu” responsável pela narração:

Apesar da personalidade “Eu” ser quase onipresente em *Capricórnio*, é evidente que Miller sente seu ser essencial durante os dias da Western Union como outra pessoa: o “eu” objetivo na linha de montagem social. Seu antigo *self* é um homem que o “Eu” escritor tenta recriar, mas do qual claramente não está orgulhoso.<sup>191</sup> (WELD, 1966, p. 27)

Não existe “utilização” da obscenidade, apenas expressão da verdade do indivíduo, como vimos anteriormente ao discutir *Art & Outrage*. Esta verdade está intimamente ligada à virada mística que ocorreu na **vida** de Miller e, por conseguinte, ela se expressa no intento milleriano de oferecer uma alternativa interpretativa de sua própria obra. A mudança formal do período francês para o retorno nos Estados Unidos é a grande mudança, no pensamento e na forma com que Miller encara sua obra. Após a virada mística, o que sobra é a serenidade daquele que reverencia o mundo como é, pois já encontrou seu caminho e se colocou à margem dos desenvolvimentos da sociedade, aceitando tudo pois a verdade já foi dita e não importa mais o que virá – bom ou mau, tudo é aceito indiscriminadamente:

E isto me induz a repetir que talvez uma das razões pelas quais tenha ressaltado tanto o imoral, o retorcido, o feio e o cruel em minha obra é que desejava que outros soubessem quão valiosos são esses fatores tão importantes, talvez mais do que as coisas boas. Sob a superfície corre sempre, como pode ver, esta ideia da “aceitação”... que é o grande tema e a contribuição de Whitman. (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972, p. 64)

É apenas sob a perspectiva de uma elevação espiritual que a obscenidade se coloca e não como utilização crítica endereçada à sociedade. Sendo assim, a tese de Weld sobre a obra de Miller se torna esforço para transformar o autor em um crítico da civilização ocidental, contradizendo a própria categorização do escritor enquanto “santo”. Isto acontece porque Weld não vê uma diferença entre o período francês de Henry Miller em relação a seu retorno aos Estados Unidos. Ao insistir na tese de uma visão moral de Miller que é capaz de dar um sentido a toda sua obra, enquanto desvelamento de sua verdade enquanto indivíduo, Weld é

---

<sup>191</sup> Trecho original: “Although the ‘I’ personality is almost omnipresent in *Capricorn*, it is evident that Miller feels his essential being during the Western Union days to be a second person: the objective ‘me’ on the societal treadmill. This former self is a man whom the ‘I’ writer strives to recreate, but clearly is not proud of”.

obrigado a fechar os olhos à própria virada mística da qual ele explora a perspectiva, mas a qual não dá todo o alcance que possui: é a virada mística que reestrutura toda a obra no plano da forma de conteúdo e da forma de expressão. Desta maneira, as diferentes formas de expressão e de conteúdo que são parte constituinte de seu pensamento do período francês se modificam. Weld mantém um ponto de vista insustentável que vê o impulso moral de Miller enquanto crítica, quando o próprio Miller pós-virada mística vê seu intento apenas enquanto busca espiritual incessante e particular. Se existe obscenidade, e isto é discutível baseado nas posições de Miller em *Art & Outrage*, ela é efeito não intencional, pois o autor não queria chocar ou criticar ninguém ao escrever, apenas dizer a verdade. Não há o intuito de compilar

evidências obscenas incessantemente em seus romances autobiográficos. Ele sempre insiste que estava lá, que era uma testemunha irrefutável para os pecadores de Nova York e para as vidas de silenciosa obscenidade que levavam. Nesta dura realidade em que se desenvolve, a motivação humana básica é a enfadonha, compensatória ganância por poder sexual dos insatisfeitos habitantes do inferno da civilização.<sup>192</sup> (WELD, 1966, p. 50).

Após a virada mística, não há interesse em categorizar os habitantes de qualquer parte do globo como pecadores ou santos pela expressão de sua sexualidade. Se houvesse escutado o que o próprio Miller tinha a dizer sobre a questão da verdade em sua obra após seu retorno aos Estados Unidos, Weld poderia ter adaptado sua original intuição sobre a obra de Miller enquanto empreendimento moral e confessional. Fruto das questões e lutas dos anos 1960, como é natural a todo pesquisador que sempre é um produto de seu próprio tempo, Weld quer retirar Miller de seu autoimposto segundo exílio enquanto sábio sem receitas a fornecer para melhorar o mundo. O crítico pretende transformar Miller em escritor engajado em mudar o *status quo* por criticar o moralismo em questões sexuais e a própria organização da sociedade que não respeita o indivíduo em sua singularidade. Apesar de louvável, e defensável em certo nível, tal perspectiva é insustentável sem uma leitura mais atenta da obra do autor estadunidense e a grande ruptura estabelecida em seu pensamento. Como dissemos algumas vezes durante esta tese, o Miller do período francês não é o mesmo que o Miller em seu retorno aos Estados Unidos – o empreendimento de Weld falha justamente pela reconciliação tentada entre estes dois autores distintos.

---

<sup>192</sup> Trecho original: “*Endlessly in the auto-novels, Miller compiles such obscene evidence against society. Always he insists that he was there, that he was irrefutable witness to the New York sinners and to the lives of quiet obscenity which they lead. In this harsh reality which he develops, the basic human motivation is the dull, compensatory greed for sexual power of the unfulfilled denizens of civilization’s hell*”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos decidimos por uma reapresentação da obra de Miller seu período francês de produção literária se impôs. No período de dez anos entre 1930 e 1940, o autor estadunidense conseguiu introduzir em suas narrativas uma temporalidade não-linear e uma interessante tríade de narradores em sua trilogia francesa, que aprofundavam esta temporalidade e levavam seus efeitos e consequências ainda mais longe. Explorando a enunciação na primeira pessoa do singular os narradores millerianos criavam formas de se abrir ao mundo e à vida daqueles que os cercavam, em vez de se afundarem no pântano de seus problemas e complexos individuais. Estas características, em conjunto com um vocabulário mais próximo daquele falado nas ruas – com palavrões, construções sintáticas próximas do inglês falado, narração de obscenidades e de encontros sexuais –, renderam a Miller atenção, admiração, e também escárnio, por parte da crítica e de seus pares: a obra de Henry Miller era tão potente que não existia indiferença para com ela.

Quando abordamos a trilogia francesa (*Trópico de Câncer*, *Primavera negra* e *Trópico de Capricórnio*) e as *Henry Miller's Hamlet Letters*, o conjunto de obras mais importantes do período, nosso intuito foi traçar um caminho que pudesse dar nova visibilidade a estes livros, para além das controvérsias em que a crítica e a censura acabaram por enredá-los. Por isso nossa opção em abordá-los conjuntamente com os textos da primeira recepção crítica: ainda isenta das polêmicas e sem tanta exposição midiática, a crítica desta época foi capaz de perceber os principais pontos da literatura de Miller e já começar a explorá-los. A década de 1960 foi o momento de virada para a interpretação da obra de Miller: em conjunto com o auge das vendas, a crítica começa a se interessar, não sem subsídios em falas do próprio Miller, pela vida do autor. Seria muito fácil culpar a crítica pela imposição de certa perspectiva interpretativa focada na autobiografia e na polêmica; no entanto, mostramos como esta perspectiva começou a fazer-se presente também na obra de Miller: é a partir de sua temporada na ilha grega de Corfu, narrada em *O Colosso de Marússia*, que percebemos mudanças no pensamento do autor em conjunto com uma mudança em sua forma de expressão.

Na Parte I deste trabalho, construímos nosso percurso teórico utilizando-nos de teorias e perspectivas que proporcionassem certa liberdade de ação quando tratássemos dos objetos de pesquisa elencados. Nosso *meth'odos*, ou sobre-via, foi construído de maneira que pudéssemos traçar um caminho diferenciado daqueles já anteriormente explorados pela

fortuna crítica da obra de Henry Miller. O percurso de nossa reapresentação é o traçar de mais uma possibilidade de interpretação das obras do autor, que nos permitiu abordar o período francês de Miller explorando as relações entre a forma e conteúdo, perspectiva que nos proporcionou uma aproximação maior com as obras e foi capaz de abrir uma via de análise em que pudemos acompanhar as relações que o *corpus* elencado estabelecia com outros campos de conhecimento e de pensamento. As obras de Deleuze e Guattari, Susan Sontag e a discussão do gênero autobiografia segundo o pensamento de Philippe Lejeune, foram responsáveis por fornecer o embasamento teórico, o plano de referência, quando exploramos a literatura de Miller enquanto pensamento singular. Esta abordagem teórica nos forneceu subsídios para que nossa reapresentação não significasse um retorno com vistas a “corrigir” interpretações anteriores sobre a obra de Miller, mas sim o tracejar em conjunto de novas perspectivas que se aproveitassem do próprio pensamento expresso nas obras abordadas.

Na Parte II discutimos a primeira recepção crítica da obra de Henry Miller, a trilogia francesa e as *Henry Miller's Hamlet Letters*. A partir destas discussões pudemos perceber que o pensamento milleriano do período buscava estabelecer uma relação de proximidade entre a literatura e o mundo. Para tanto, o autor utilizava-se de narradores que tinham a capacidade de mover-se de forma não-linear pela narrativa e pelo tempo, modificando pontos de vista e multiplicando as possibilidades de narrar cada acontecimento. Foi a partir deste perspectivismo que os narradores da trilogia francesa conseguiram extrapolar o contexto restritivamente autobiográfico e começaram a tecer comentários sobre a história do mundo, assumindo formas precárias em que sua definição enquanto humanos podia ser contestada. O **narrador-fluxo** de *Trópico de Câncer*, o **narrador-fragmentário** de *Primavera negra* e o **narrador-olho** de *Trópico de Capricórnio*, extrapolam os limites do humano ao atingir estados transitórios de devir: tais narradores não se admitem enquanto exclusivamente individuais e apontam sua própria natureza fragmentária, adotando perspectivas temporais extremas em que são capazes de perceber o tempo em qualquer sentido – presente, passado e futuro. Na relação estabelecida entre narradores e tempo da narrativa, revela-se o um tipo de pensamento que busca afastar qualquer tipo de transcendência responsável por barrar seu processo: assumindo tais perspectivas, os narradores participam de um campo de ação em que influenciam e são influenciados constantemente, sem nenhum tipo de elemento que possa ser considerado superior ou que tenha maior valia – é uma relação de equanimidade fundada em uma perspectiva que admite o acaso do real, replicando-o e o reinventando narrativamente ao abrir novos caminhos para o estudo dessas relações. É um pensamento relacional e materialista, que vemos nas obras do período francês: um afecto potente que institui uma

deriva no fluxo temporal, ultrapassando a simples nostalgia por tempos passados (na deriva temporal não há espaço para o saudosismo que encarcera – um afeto triste como diria Espinosa), construindo um caminho alternativo para escapar das armadilhas do tempo linear que orienta e determina caminhos ao vivente; a cidade como paisagem de fundo e integrada ao próprio ser transitório dos narradores: percepto manipulado de tal forma que os narradores percorrem a cidade e também se transformam em conjunto com ela, modificando a paisagem de forma que ela ligue cidades tão distantes como Paris e Nova York, que possibilita ao narrador existir como parque, percorrer a paisagem a pé ou de bicicleta – fluir como esperma pelas sarjetas e tornar-se fluxo de acontecimentos. A obra e o pensamento de Miller do período francês instauram o processo infindo de produzir-se sempre em relação com aqueles que a abordam, transmitindo a força de suas narrativas por meio destes afectos e perceptos, de uma visão de mundo e pensamento fundados no real e na existência **neste** mundo: perspectivas múltiplas para a multiplicidade de possibilidades do acaso em um mundo único e pleno.

Na Parte III deste trabalho mostramos como, no primeiro livro produzido após a saída de Miller da França, o pensamento e o obra do escritor sofrem uma mudança a que chamamos virada mística. Desde a forma de expressão privilegiada neste período (a autobiografia), até a intrusão de elementos exteriores de fundo místico ou religioso (as revelações e as discussões de Miller sobre sua busca religiosa desde tenra idade), tudo parece demarcar que, com o advento da guerra e da saída do autor de Paris, houve uma mudança. A virada mística é o ponto em que o autor rearranja toda sua obra a partir da revelação da terra grega: a nova orientação faz com que Miller reavalie suas obras anteriores a partir de uma nova perspectiva. A partir disto, um período de tempo específico se destaca na história de sua vida e começa a ser encarada como ponto crucial a ser abordado em suas narrativas posteriores, principalmente a *Trilogia da crucificação rosada*: os sete anos anteriores à sua viagem para Paris. Miller reorganiza sua obra de forma a privilegiar as narrativas que tratam, direta ou indiretamente, deste período, em uma tentativa de unificar sua literatura enquanto grande narrativa autobiográfica de sua formação. Mostramos como o autor entende tal mudança e como a crítica foi influenciada pela nova perspectiva adotada pelo autor, a ponto de aceitar passivamente tal mudança de perspectiva.

Todas estas mudanças não tiram o crédito da produção pós-França de Miller: elas possuem importância crucial para quem escolhe dedicar-se ao estudo de suas obras, pois demarcam o fim de um período de pensamento e a abertura para uma mudança que se expressa nas narrativas e nas próprias atitudes do autor para com sua obra. As obras de Miller

após seu retorno aos Estados Unidos, e sua expressão majoritariamente autobiográfica, demonstram que os problemas que Miller levantava em seu período francês mudaram e que a forma de expressar estes problemas também. Sua decisão de retirar-se do convívio urbano e sua procura por um modo de vida mais simples são diametralmente opostos à sua busca por mais experiências e possibilidades **na** cidade. Seu percurso literário foi afetado por esta mudança e pelo contexto histórico em que sua obra foi recebida pelo grande público: após os anos de censura, Miller encontra uma crítica que procura explicar sua obra a partir das polêmicas que levantou e do papel de Miller na mídia durante o período. O escritor inventivo e inovador se torna o papa da revolução sexual e o guru de uma geração que combatia o *status quo* por meio de *slogans* como “paz e amor” e que procurava outros meios de expressão política e pessoal.

Reapresentar Miller, ao fim de tudo, foi discutir estes vários aspectos de sua obra e trazer para o contemporâneo, e os posicionamentos teóricos atuais, as possibilidades que sua obra e pensamento podiam nos fornecer. Reapresentar Miller foi trazer à baila suas narrativas e a potência criativa de sua literatura. Reapresentar Miller foi mostrar como um autor tão importante e tão lido pôde sofrer, mesmo dentro da academia, com questões contextuais que fugiam ao controle daquele que escrevia. Por último, reapresentar Miller foi a oportunidade de, novamente, deixar em evidência o momento mais inventivo do autor; deixar em evidência a primeira recepção crítica que teve que encontrar novas ferramentas para compreender aquilo que se apresentava; deixar em evidência a importância do escritor para aqueles que vieram depois dele.

Henry Miller morreu aos oitenta e oito anos de idade, no dia sete de junho de mil novecentos e oitenta. Sereno e tranquilo, faleceu durante o sono em sua casa em Pacific Palisades. Viveu uma vida sem vícios, depressão ou engajamentos políticos à direita ou à esquerda. A tragédia pessoal do escritor, que hoje é tão ou mais celebrada do que a própria obra escrita, ficou fora da moldura de sua vida. Homem múltiplo que era, viveu muitas vidas em apenas uma; expressou-se de várias maneiras e produziu arte em várias formas. Oito anos antes de sua morte, ao comemorar seu aniversário de oitenta anos, ainda celebrava sua vida e rebeldia:

Se aos oitenta você não é um inválido ou aleijado, se você tem saúde, se ainda gosta de uma boa caminhada, uma boa refeição (com todos os acompanhamentos), se ainda consegue dormir sem antes tomar um comprimido, se os pássaros e flores, montanhas e mar ainda o inspiram, você é um indivíduo muito afortunado e deveria ficar de joelhos todas as manhãs e noites e agradecer o bom Senhor por seu cuidado e força. Se você ainda é

jovem, mas já com o espírito cansado, já a caminho de se tornar um autômato, talvez lhe faça bem dizer a seu chefe – com suas próprias palavras, é claro – “Vai se foder, cara! Você não é meu dono.” Se ainda consegue assoviar pela bunda, se ainda se excita ao ver um traseiro atraente ou um adorável par de tetas, se ainda consegue se apaixonar de novo e de novo, se consegue perdoar seus pais pelo crime de o terem colocado no mundo, se está contente em não chegar a lugar nenhum, apenas viva cada dia como vier, se você consegue perdoar tanto quanto esquecer, se você consegue se prevenir de se tornar azedo, ranzinza, amargo e cínico, cara você já está no meio do caminho<sup>193</sup>. (MILLER, 2010, p. 3)

É a potência do pensamento, a riqueza de uma temporalidade ubíqua e o jogo de perspectivas dos narradores nas obras do período francês de Henry Miller que, esperamos, trouxemos de volta à discussão crítica contemporânea.

---

<sup>193</sup> Trecho original: “*If at eighty you’re not a cripple or an invalid, if you have your health, if you still enjoy a good walk, a good meal (with all the trimmings), if you can sleep without first taking a pill, if birds and flowers, mountains and sea still inspire you, you are a most fortunate individual and you should get down on your knees morning and night and thank the good Lord for his savin’ and keepin’ power. If you are young in years but already weary in spirit, already on the way to becoming an automaton, it may do you good to say to your boss – under your breath, of course – “Fuck you, Jack! you don’t own me.” If you can whistle up your ass, if you can be turned on by a fetching bottom or a lovely pair of teats, if you can fall in love again and again, if you can forgive your parents for the crime of bringing you into the world, if you are content to get nowhere, just take each day as it comes, if you can forgive as well as forget, if you can keep from growing sour, surly, bitter and cynical, man you’ve got it half licked*”.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2005, p. 19-78.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 13ª Edição. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004

BEACH, Sylvia. **Shakespeare & Company**: uma livraria na Paris do entre-guerras. Tradução de Cristiana Serra. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. De Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

BLANCHOT, Maurice. De Lautréamont a Miller. In: BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b, p. 159-171.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRADBURY, Malcolm. **O romance americano moderno**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BURROUGHS, William S. **Almoço nu**. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BURROUGHS, William S. **O gato por dentro**. Tradução de Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. Literatura ou pornografia? In.: MILLER, Henry. **O mundo do sexo**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 7-16.

CARPEAUX, Otto Maria. *Trópico de Câncer* – de Henry Miller. In: SEIXAS, Heloísa (org.). **As obras-primas que poucos leram**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CENDRARS, Blaise. Un écrivain américain nous est né. In: WICKES, George (org.). **Henry Miller and the Critics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CROSS, Robert. **Henry Miller: the Paris years**. Big Sur: Peeramid Press, 1991.

D’AGUIAR, Rosa Freire. Apresentação. In: CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 5-10.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2ª Edição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Espinoso**: filosofia prática. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Traduzido por Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007a. (Coleção Estéticas).

DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997b, p. 73-79..

DELEUZE, Gilles. Para dar um fim ao juízo. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997c, p. 143-153.

DELEUZE, Gilles. What Is The Creative Act?. In: DELEUZE, Gilles; LAPOUJADE, David. **Two regimes of madness**: texts and interviews, 1975-1995. New York Cambridge, Mass: Semiotext(E), 2007b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 20 de Novembro de 1923 – Postulados da Linguística. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1997a, p. 11-59.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1997b, p. 11-37.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.

DELILLO, Don. **Homem em queda.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

DOSSE, François. **História do estruturalismo, v. 2:** o canto do cisne, de 1967 aos nossos dias. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **Teoria (literária) americana:** uma introdução crítica. Campinas (SP): Autores Associados, 2011. (Coleção Ensaio e Letras).

DURRELL, Lawrence; MILLER, Henry; PERLES, Alfred. **Arte y Ultraje:** correspondencia. Traducción de Aníbal Leal. Buenos Aires (Argentina): La Pléyade, 1972.

FAYE, Jean-Pierre. **A razão narrativa** – a filosofia heideggeriana e o nacional-socialismo. Tradução de Paula Martins, Henrique Antoun e Joaquim Humberto Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1996.

FERGUSON, Robert. **Henry Miller, uma vida.** Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

FERLINGHETTI, Lawrence. **A Coney Island of the mind.** New York (EUA): New Directions, 2008.

GAZIER, Bernard. **A crise de 1929.** Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GINSBERG, Allen. **Mente espontânea:** entrevistas selecionadas, 1958-1996. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Barueri, SP: Novo Século, 2013.

HARGRAVES, Michael. Editor's Foreword. In: MILLER, Henry. **Henry Miller's Hamlet Letters.** Edited by Michael Hargraves. Santa Barbara: Capra Press, 1988.

JONG, Erica. **The Devil At Large: Erica Jong on Henry Miller**. New York: Turtle Bay Books, 1993.

KAHANE, Jack, **Memoirs of a Booklegger**. Paris: Olympia Press, 2009. Disponível em <<http://www.olympiapress.com>>. Acesso em 15 Mar 2014.

LAWRENCE, D. H. **Estudos sobre a literatura clássica americana**. Tradução de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOTTMAN, Herbert R. **A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris, 1934-1953**. Tradução de Isaac Piltcher. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LOWENFELS, Walter. A Note on *Tropic of Cancer* – Paris, 1931. In: WICKES, George (org.). **Henry Miller and the Critics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963, p. 16-19.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MAILER, Norman. **The Prisoner of Sex**. New York: New American Library, 1971.

MAILER, Norman; MILLER, Henry. **Genius and Lust: a Journey Through the Major Writings of Henry Miller**. New York: Grove Press, 1976.

MANNISTE, Indrek. **Henry Miller, the Inhuman Artist: a Philosophical Inquiry**. New York: Bloomsbury, 2014.

MILLER, Henry. **Aller Retour New York**. New York: New Directions, 1991.

MILLER, Henry. **Big Sur e as laranjas de Hieronymus Bosch**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006a.

MILLER, Henry. Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo. In: MILLER, Henry. **O olho cosmológico**. Tradução de H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Estampa, 1997a, p. 147-188.

MILLER, Henry. Henry Miller. In: MAFFEI, Marcos (org.). **Os escritores, 2**: as históricas entrevistas da Paris Review. Tradução de Barbara Theoto Lambert et.al.. São Paulo: Companhias das Letras, 1989.

MILLER, Henry. **Henry Miller's Hamlet Letters**. Edited by Michael Hargraves. Santa Barbara: Capra Press, 1988.

MILLER, Henry. Mademoiselle Claude. In: MILLER, Henry. **A sabedoria do coração**. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986a, p. 112-119.

MILLER, Henry. **Moloc**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1995.

MILLER, Henry. **Nexus**: livro 3 da trilogia “A crucificação rosada”. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

MILLER, Henry. **O colosso de Marússia**. Tradução de Cora Ronái. Porto Alegre: L&PM, 1983.

MILLER, Henry. **O mundo do sexo**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MILLER, Henry. O universo da morte. In: MILLER, Henry. **O olho cosmológico**. Tradução de H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Estampa, 1997b, p. 107-131.

MILLER, Henry. **Os livros da minha vida**. Tradução de Ana Bastos. Lisboa: Antígona, 2004a.

MILLER, Henry. **Pesadelo refrigerado**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Francis, 2006c.

MILLER, Henry. **Plexus**: livro 2 da trilogia “A crucificação rosada”. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

MILLER, Henry. **Primavera negra**. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: IBRASA, 1968.

MILLER, Henry. Reflexões sobre a arte de escrever. In: MILLER, Henry. **A sabedoria do coração**. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986b, p. 21-29.

MILLER, Henry. **Sextet**. New York (EUA): New Directions, 2010.

MILLER, Henry. **Sexus**: Livro 1 da trilogia “A crucificação rosada”. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

MILLER, Henry. **The Obelisk Trilogy**. Paris: Olympia Press, 2005b.

MILLER, Henry. **Trópico de Câncer**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006d.

MILLER, Henry. **Trópico de Capricórnio**. Tradução de Marcos Santarrita e Angela Pessôa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MILLER, Henry; DURRELL, Lawrence. **The Henry Miller reader**. New York: New Directions, 1969.

MILLETT, Kate. **Sexual politics**. London: Virago, 1977.

MOREIRA, Marcos. **Henry Miller**: nenhuma ousadia é fatal. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical, n. 39)

NASCIMENTO, Esdras do. **O mundo de Henry Miller**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1969.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos, ou, Como filosofar com o martelo**. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Escritos sobre educação**. 2ª Ed. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

NIN, Anaïs. Preface. In: MILLER, Henry. **The Obelisk trilogy**. Paris: Olympia Press, 2005, p. 3-4.

NIN, Anaïs. **The Novel Of The Future**. London (England): Peter Owen, 1969.

ORWELL, George. Dentro da baleia. In: ORWELL, George. **Dentro da baleia e outros ensaios**. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 95-144.

PERLES, Alfred. My Friend Henry Miller – Paris, 1930. In: WICKES, George (org.). **Henry Miller and the Critics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963, p. 3-10.

PORTER, Bern. **Henry Miller: a Chronology and Bibliography**. Baltimore: Waverly Press, 1945. Disponível em <[https://openlibrary.org/works/OL16870833W/Henry\\_Miller\\_a\\_chronology\\_and\\_bibliography](https://openlibrary.org/works/OL16870833W/Henry_Miller_a_chronology_and_bibliography)>. Acesso em: 22 jan. 2015.

PUTNAM, Samuel. Henry Miller in Montparnasse. In: WICKES, George (org.). **Henry Miller and the Critics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963, p. 11-15.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (orgs.). **Fazendo rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008, p. 25-44.

ROSSET, Clément. **Alegria: a força maior**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Conexões; 9).

ROSSET, Clément. **El objeto singular**. Traducción de Santiago E. Espinosa. Madrid: Sexto Piso, 2007.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. 2ª ed. revista. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROSSI, Daniel. **Filosofia nos trópicos: literatura e filosofia em Trópico de Câncer**. Campo Grande (MS): UFMS, 2011. (Dissertação de mestrado).

RUSHDIE, Salman. Outside the Whale. In: KUNDERA, Milan. **Greetings from Prague**. Cambridge, England: Granta Publications, 1984. Disponível em: <<https://granta.com/outside-the-whale/>>. Acesso em 23 Nov 2015.

SARTRE, Jean-Paul. A busca do absoluto. In: SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**. Organização e tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 11-39.

SARTRE, Jean-Paul. **A transcendência do ego**. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SONTAG, Susan. Against Interpretation. In: SONTAG, Susan. **Against Interpretation and other essays**. London: Penguin, 2009, p. 3-14.

STANDISH, Craig P. **Henry Miller: a Book of Tributes, 1931-1994**. Orlando (EUA): Standishbooks, 1994.

TEMPLE, Frédéric Jacques. **Henry Miller**. Tradução de Lia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Record, 1968.

WELD, John F. **The Moral Vision of Henry Miller**. Tucson (EUA): University of Arizona, 1966. (Master's thesis).

WICKES, George (org.). **Henry Miller and the Critics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963.

WILSON, Edmund. Twilight of the Expatriates. In: WICKES, George (org.). **Henry Miller and the Critics**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963, p. 25-30.