

3º Período

Literatura Ocidental II

Liliana Reales
Rogério Confortin

Florianópolis, 2009.



Governo Federal

Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro de Educação: Fernando Haddad

Secretário de Ensino a Distância: Carlos Eduardo Bielschowky

Coordenador Nacional da Universidade Aberta do Brasil: Celso Costa

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitor: Alvaro Toubes Prata

Vice-reitor: Carlos Alberto Justo da Silva

Secretário de Educação a Distância: Cícero Barbosa

Pró-reitora de Ensino de Graduação: Yara Maria Rauh Muller

Pró-reitora de Pesquisa e Extensão: Débora Peres Menezes

Pró-reitora de Pós-Graduação: Maria Lúcia de Barros Camargo

Pró-reitor de Desenvolvimento Humano e Social: Luiz Henrique
Vieira da Silva

Pró-reitor de Infra-Estrutura: João Batista Furtuoso

Pró-reitor de Assuntos Estudantis: Cláudio José Amante

Centro de Ciências da Educação: Wilson Schmidt

Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol na Modalidade a Distância

Diretor Unidade de Ensino: Felício Wessling Margutti

Chefe do Departamento: Rosana Denise Koerich

Coordenadoras de Curso: Maria José Damiani Costa

Vera Regina de A. Vieira

Coordenador de Tutoria: Felipe Vieira Pacheco

Coordenação Pedagógica: LANTEC/CED

Coordenação de Ambiente Virtual: Hiperlab/CCE

Projeto Gráfico

Coordenação: Luiz Salomão Ribas Gomez

Equipe: Gabriela Medved Vieira

Pricila Cristina da Silva

Adaptação: Laura Martins Rodrigues

Comissão Editorial

Adriana Kuerten Dellagnello
Maria José Damiani Costa
Meta Elisabeth Zipser
Rosana Denise Koerich
Vera Regina de Aquino Vieira

Equipe de Desenvolvimento de Materiais

Laboratório de Novas Tecnologias - LANTEC/CED

Coordenação Geral: Andrea Lapa
Coordenação Pedagógica: Roseli Zen Cerny

Material Impresso e Hiperídia

Coordenação: Thiago Rocha Oliveira, Laura Martins Rodrigues
Diagramação: Eduardo Malaguti Santaella, Jessé Torres
Tratamento de imagens: Thiago Rocha Oliveira, Gabriel Nietsche
Revisão gramatical: Rosangela Santos de Souza

Design Instrucional

Coordenação: Isabella Benfca Barbosa
Designer Instrucional: Felipe Vieira Pacheco

*Copyright@2009, Universidade Federal de Santa Catarina
Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida
e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade
Federal de Santa Catarina.*

Ficha catalográfica

R288l
Reales, Liliana
Literatura ocidental II/ Liliana Reales, Rogério Confortin. —
Florianópolis : LLE/CCE/UFSC, 2009.
110 p.
ISBN 978-85-61483-14-2

1. Literatura ocidental. 2. Século XX. I. Confortin, Rogério.
II.Título.
CDU: 82

Catálogo na fonte elaborada na DECTI da Biblioteca
Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina.

Sumário

Unidade A 9

1 O literário e os conceitos de Afecção e Duração.....11

1.1 O literário.....11

1.2 O conceito de afecção12

1.3 O conceito de duração17

2 A narração em primeira pessoa19

2.1. A passagem da narração em terceira pessoa à narração em primeira pessoa19

Unidade B.....23

3 A dessacralização da obra de arte.....25

3.1 Retomando algumas questões da Unidade anterior25

3.2 As contribuições teóricas deWalter Benjamin28

3.3 O narrador.....30

Unidade C.....35

4 A experimentação narrativa37

4.1 Em busca de uma nova temporalidade ficcional37

Unidade D45

Introdução47

5 A experiência figurativa do tempo e do espaço ficcionais49

5.1 Marcel Proust49

5.2 Marcel Proust crítico.....	53
6 Franz Kafka	57
6.1 Kafka e a transformação da literatura	57
6.2 A exigência da obra em Kafka	61
6.3 O papel fundamental da imagem do “topógrafo” na obra de Kafka.....	65
7 Um novo caminho contra a ilusão realista.....	69
7.1 Virginia Woolf.....	69
7.2 Uma inovadora.....	70
8 A paixão da escritura.....	77
8.1 Samuel Beckett	77
8.2 Paixão melancólica	80
9 Um inovador	85
9.1 James Joyce: breve biografia	85
9.2 Uma abordagem sobre o caráter parodístico do <i>Ulisses</i>	86
10 Uma crítica à teoria e à prática literárias	95
10.1 Alain Robbe-Grillet.....	95
11 Um escritor erudito	99
11.1 Fama mundial	99
11.2 Uma biografia intelectual	100
11.3 Tlön, metáfora do mundo.....	105
Referências	109

Apresentação

Caro aluno,

A preparação deste livro didático, *Literatura Ocidental II*, apresentou-se para nós não só como uma tarefa especialmente prazerosa, mas também como um grande desafio. A produção literária do Ocidente do século passado deu ao mundo uma extraordinária quantidade de obras de excelente qualidade. Em termos quantitativos, teria que se ter promovido uma pesquisa exaustiva de catalogação das mais importantes publicações do século passado. Em termos qualitativos, a dificuldade da escolha é ainda maior devido às implicações teóricas que a *Literatura Ocidental do Século XX* passa a suscitar, especialmente, a narrativa.

Se a quantidade e a qualidade do material de uma “*Literatura Ocidental do Século XX*” são importantes em um estudo literário, teríamos, como outra questão implicada, a dimensão da crítica enquanto construtora e legitimadora de modelos de apreciação dessa literatura. Do mesmo modo, como é densa a qualidade das obras literárias no ocidente no século XX, também há uma visível variedade de escolas críticas que se empenharam em descrever e valorizar saberes dessa experiência literária.

Dada a diversidade e a densidade do objeto de nosso livro didático, pretendemos relacionar em dois tempos a escolha dos autores que aqui serão tratados, com uma observação geral sobre a qualidade da experiência literária enquanto experiência estética e a potência crítica de algumas escolas que se desenvolveram junto aos ritmos e aos desdobramentos de uma literatura que se instituiu como verdadeira experimentação e contraponto a um certo modelo de linguagem literária do século XIX.

Nesse sentido, observamos, também, que o eixo principal de nossa proposta será o de descrever, em linhas gerais, o desenvolvimento de uma certa passagem de um modelo de romance mimético, apoiado numa estrutura narrativa *em terceira pessoa* - que tende a esconder sutilmente o narrador através da ilusão retórica de um narrador onisciente - à valorização de um narrador *em primeira pessoa* que traz consigo uma série de estratégias narrativas diferenciadas e que elabora modelos diferenciados de tratamento

do foco narrativo, instituindo uma série de re-elaborações da experiência narrativa do tempo e do espaço na Literatura Ocidental II.

Por outro lado, levando em conta que há disciplinas específicas para tratar da lírica e do teatro, decidimos nos concentrar no romance que traz, desde o século XIX, uma herança de valorização e na narrativa curta ou o conto, muito valorizado também durante o século XX.

Para nossa disciplina, com carga horária de 60 horas/aulas, dividimos o material didático em quatro Unidades. Na **Unidade A**, propomos uma reflexão sobre a questão literária relacionada aos conceitos de afecção e de duração. **Na Unidade B**, estudaremos as contribuições de Walter Benjamin para se entender a arte e a literatura do século XX. **Na Unidade C**, estudaremos a busca da literatura por uma nova temporalidade ficcional e seu mergulho na experimentação narrativa. **Na Unidade D**, estudaremos alguns dos representantes mais importantes da literatura do século XX.

Desejamos a você um bom estudo!

Os autores

Unidade A

A questão literária e
a questão crítica





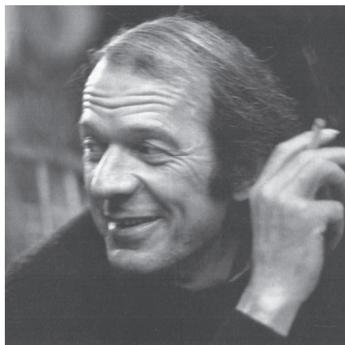
1 O literário e os conceitos de Afecção e Duração

*Neste Capítulo, vamos refletir sobre a questão literária, os modos e as práticas singulares de experiência que ela elabora por meio da linguagem. Também, estudaremos o conceito de **afecção** entendido como operador de sentido da arte e o de **duração** enquanto conceito de fluxo de consciência do tempo.*

1.1 O literário

A literatura se apresenta como verdadeiro tecido de formas e modos de expressão do sentido estético e cultural de uma sociedade em uma época. Em outras palavras, a escritura ou a textualidade literárias expressam, no jogo de suas formas e na prática que fazem da linguagem, as questões econômicas, políticas, filosóficas e históricas presentes num determinado período histórico e em um determinado espaço. Além de operar como um certo canal de exploração crítica dos acontecimentos históricos de um momento ou de uma época, em nosso caso, o século XX, a literatura pode apresentar questões ainda não tematizadas pela ciência ou pela filosofia, pois a escritura literária tem características próprias que são os modos e as práticas singulares de experiência que ela elabora por meio da linguagem.

De um modo ou de outro, a literatura tem relação com os fatos e desenvolvimentos culturais de um período, os quais estão intimamente relacionados tanto à ciência quanto à filosofia. Mas podemos afirmar que a literatura se dá enquanto tal, ou seja, enquanto fenômeno e expressão artística, por meio de uma linguagem diferenciada da linguagem por meio da qual a ciência e a filosofia se tornam possíveis. Isso não significa que a literatura não se interseccione a partir de uma estrutura comum de linguagem com a ciência e com a filosofia. A linguagem como estrutura de significação constitui e institui modelos de compreensão do mundo. Tanto a ciência quanto a filosofia e a arte se desdobram em pos-



Gilles Deleuze

síveis modelos através dos quais o mundo se apresenta de forma múltipla e interseccionada. Finalmente, diríamos que os modelos mesmos se interpenetram, gerando e transformando-se a si próprios.

Segundo o filósofo **Gilles Deleuze**, enquanto a ciência operaria por meio de funções e percepções dos fenômenos, a filosofia operaria a partir de conceitos e proposições e a arte de modo geral, como a literatura de modo particular, operaria a partir de afecções ou modos expressivos específicos de ordem estética.

Não entraremos em uma discussão propriamente teórica dessas diferenças conceituais. Optaremos por apresentar, por meio de links, os autores e teóricos que são fundamentais para uma compreensão da variedade e da singularidade das transformações da linguagem literária no século XX. Você pode acessar o endereço http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br/ para obter informações sobre este importante filósofo francês. Nessa mesma página de Internet, há outros links interessantes que possibilitam a leitura de textos e cursos de Gilles Deleuze. Não se preocupe em entender tudo logo de início, o conhecimento é algo que se faz de forma progressiva e sempre com perseverança e curiosidade. Consulte um bom dicionário e sites com credibilidade para elaborar para você mesmo um conhecimento sempre mais detalhado e nuançado sobre os conceitos teóricos.

1.2 O conceito de afecção

O conceito de *afecção* entendido como operador de sentido da arte seria, grosso modo, toda relação sempre mediada e intrínseca, material e subjetiva que se estabeleceria de forma dinâmica na produção da obra de arte. Nesse sentido, ao qual remete Deleuze em relação à afecção, a obra de arte é *experimentada* a partir de níveis de sensação que se dão no próprio trabalho de elaboração do artista e que continuam co-existindo como relações sensoriais dinâmicas com uma idéia de arte compartilhada socialmente e corporalmente, vale dizer, que são vivenciadas no jogo de nossa subjetividade e de nossa coletividade.

Ora, essas vivências subjetivas e coletivas a um só tempo e que dizem respeito à arte moderna e contemporânea, incluindo aí a literatura, são a própria experiência corpórea da arte. São a experiência *afectiva* proporcionada aos corpos que vivenciam a arte como espectadores e atores dessa mesma “situação artística”, se assim podemos dizer. Os corpos, os nossos corpos, afetam e são afetados pelas *afecções* proporcionadas pela situação artística da obra de arte.

Nesse sentido contemporâneo de uma teoria da arte, a própria obra de arte deixa de ser apenas um objeto artístico a ser interpretado pelo espectador ou leitor, para ser pensada como coexistência junto ao espectador ou leitor, fazendo parte de um complexo de fatores que influi e é influenciado como *situação* ou *performance* artística. A arte passa a ser percebida e mesmo afetada e não apenas a significar simbolicamente. Ou seja, a partir dessa noção de *afecção* podemos pensar a arte, não apenas como objeto “belo” ou “estranho” ou “diferente” mas como verdadeira possibilidade de expor uma relação complexa de forças afectivas que transitam por todo o processo de coexistência entre a experiência da arte e a multiplicidade das relações sócio-culturais.

Um exemplo da operatória dessa noção de afecção pode ser observado na *pintura impressionista* que passa a desejar captar todo o movimento de transformação da luz durante o passar das horas. A partir dessa relação perceptiva-afectiva, o impressionismo tenta dar conta de uma certa performance de *afecção* dessa transição luminosa, enquanto interpretação dinâmica entre a passagem do tempo e sua possibilidade de figuração como experiência de “representação” “não-realista” do real. O fato de se colocar o termo representação entre aspas indica justamente que o que se entende por representação pode ser percebido de forma *afectiva*, ou seja, que no trabalho de “cópia” de uma paisagem, essa cópia, não será — e nunca o foi — algo que poderia chegar a mimetizar sua origem “real”. Isso porque, justamente, não é nunca uma cópia, mas sim um processo que performa toda uma situação artística. É sempre um complexo de relações que acontece numa multiplicidade de opções e escolhas. Por exemplo: o movimento da luz sobre os objetos, a mudança da aparência da paisagem em função do jogo de sombras que aí se produz, a escolha das cores e sua vacilação como ato na tela, as interrupções de todo tipo exteriores ao trabalho do pintor, etc.

Para saber mais sobre pintura impressionista, acesse a seguinte página: <http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo>. Também, acesse a página onde você poderá ler sobre pós-impressionismo e sobre importantes pintores considerados por alguns críticos pertencentes a essa tendência, tais como Vincent Van Gogh e Paul Gauguin: <http://es.wikipedia.org/wiki/Postimpresionismo> e <http://www.monografias.com/trabajos/impresionismo/impresionismo.shtml>

O momento histórico de emergência do impressionismo nas artes plásticas se dá concomitantemente ao desenvolvimento da fotografia como técnica cada vez mais elaborada de reprodução de imagens, tornando possível toda uma nova experiência de reprodução pictórica do real. As particularidades técnicas e o efeito realista da fotografia influenciam diretamente na transformação dos modelos de representação das artes plásticas. Uma nova revolução industrial surgia instituindo formas inovadoras de leitura do mundo.

A questão tecnológica, exemplificada pela reprodução técnica em série, (fordismo na indústria automobilística e fotografia e cinema nas artes) será um elemento importante de transformação do mundo. Vale lembrar que o contexto histórico do fim do século XIX e começo do século XX mostra a emergência de correntes de pensamento econômico e social, como o comunismo e o socialismo, baseadas na leitura de Marx e as ideologias nacionalistas de cunho fascista.

Nesse contexto de transformação radical dos meios de produção há todo um efervescimento das questões ideológicas que se transformam a si próprias ao atravessarem as relações sociais. Essas tensões sociais e políticas de um novo mundo maquinizado, tanto produtor de ideologias socialistas quanto nacionalistas que se encrudeleceram como o stalinismo ou nazismo de Hitler, numa Europa que passara pelas duas maiores guerras da história recente, de 1914 a 1918 e de 1937 a 1945, constituem o panorama histórico complexo e multifacetado do que podemos, a princípio, entender por Literatura Ocidental do século XX.

O trabalho do pintor passa da preocupação com um tipo de modelo representativo para o exercício de outra forma de experiência plástica do “real”. As artes plásticas tendem, a partir desse momento, situado a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX, a um processo dinâmico e intrinsecamente vinculado a uma nova atitude perceptiva e de concepção do real. Nesse sentido, sujeito pintor e objeto de pintura se confundem e não representam mais pólos absolutamente opostos do ponto de vista físico e filosófico.

Dentre outras correntes estéticas, o impressionismo se contraporá a um modelo de pintura “realista” que se configuraria a partir de certas regras de perspectiva, de enquadramento, de uso das cores e de toda uma herança figurativa. O impressionismo surge como outro modelo de “representação” pictórica, alicerçado por outros elementos perspectivos e figurativos que se elaborarão como alternativa na pintura: a busca de uma relação de representação dinâmica da luz, a necessidade de uma “liberação” do realismo da pintura pré-moderna, influencia a transformação advinda do surgimento da técnica fotográfica no contexto mais amplo de toda a revolução das técnicas do começo do séc. XX.

Dessa contextualização geral das transformações políticas, sociais, técnicas e estéticas ocorridas na passagem do séc. XIX ao séc. XX e que implicam uma transformação profunda nos modos de interpretação figurativa da realidade, poderíamos dizer que do mesmo modo como existiram modelos estéticos específicos nas artes plásticas e que foram radicalmente contestados na virada do século a partir das diversas vanguardas artísticas — como, por exemplo, o *impressionismo*, o *cubismo*, o *expressionismo*, o *dadaísmo* e o *surrealismo* — também um certo modelo estético do romance do séc. XIX e que se tornou, diríamos, hegemônico, será contestado e superado de forma crescente e contundente durante todo o séc. XX.

Nesse sentido, em contraponto ao modelo preponderante do romance do século XIX, calcado em um narrador em *terceira pessoa* — modelo desenvolvido e levado a um grau de elaboração altíssimo por grandes escritores franceses como Victor Hugo, Balzac, Flaubert e outros — e que almejava, como entidade narrativa, desaparecer para o leitor por trás de uma espécie de ilusão retórica criada a partir das minúcias detalhistas de um narrador onisciente, Marcel Proust, no começo do século XX, colocará em prática outro modelo estético, baseado em diferentes procedimentos narrativos.

De fato, Proust não irá estabelecer algo absolutamente inédito ao passar a narrar em *primeira pessoa* a história de sua obra mestra, *La Recherche du temps perdu*, traduzida para o português como *Em busca do tempo perdido*. Nesse movimento de passagem da narrativa em terceira pessoa para uma narrativa em primeira pessoa, há muito mais do

que um gesto autobiográfico. Em outras palavras, poderíamos dizer que com a entrada desse “Eu” que conta a história há toda uma construção estratégica da narrativa que envolverá uma nova relação com a descrição do tempo e do espaço na história.

Para Proust, fora fundamental conseguir “contar” a história da busca de uma experiência de suas memórias de vida, ou seja, para o escritor Proust, a busca de um tempo “perdido”, passado, escoado ou finalmente vivenciado enquanto lembrança exposta pela escritura e pela experiência literária seria a busca de um tipo de narrativa que superasse um certo modelo narrativo denominado *mimético*.

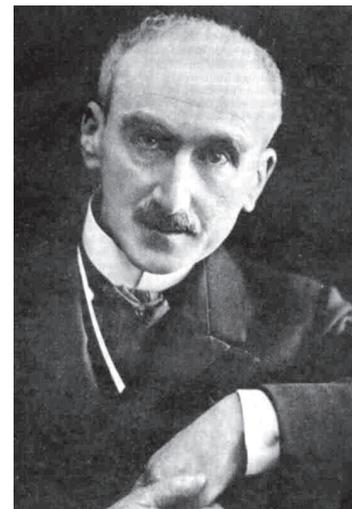
Esse modelo, justamente por se caracterizar por uma idéia de representação ou de imitação “fidedigna” do real (*mimesis* é um vocábulo latino — *mimēsis* — que vem do grego — μίμησις, *mimeisis* — e significa imitação), será o padrão “canônico” de descrição narrativa em termos literários no séc. XIX. Vale lembrar que, do mesmo modo como nas artes plásticas há toda uma transformação dos modos de “representação” da realidade e dos objetos do mundo, o modo mimético de descrição narrativa é um modo específico organizado e determinado historicamente a partir do uso de certas formas e estratégias narrativas consagradas no séc. XIX.

Esse modelo mimético, consagrado pelas obras de escritores como Balzac e Flaubert, será, então, aos poucos transgredido de modo que a própria experiência do tempo possa ser tematizada e elaborada em sua relação paradoxal com a memória, a rememoração e o entroncamento dessas relações com o espaço. Trata-se de toda a discussão teórica que atravessa a problemática da literatura como representação específica da experiência do homem no mundo na forma do relato ficcional ou testemunhal. Para um quadro geral histórico de uma “evolução” da representação da realidade na Literatura Ocidental, ver o filósofo *Erich Auerbach*. Auerbach escreveu um livro importante, *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental* traduzido para o português em 1953 e para o espanhol em 1951.

<http://www.panfletonegro.com/treintaydos/libros.shtml>

1.3 O conceito de duração

Seria necessário, agora, remetermo-nos à importância que tiveram as pesquisas de Bergson nas várias transformações dos modelos artísticos e literários do começo do século XX. O filósofo francês **Henry Bergson**, nascido em Paris em 1859 e morto na mesma cidade, em 1941, teve sua produção intelectual preponderante no começo do século XX. Bergson desenvolveu uma reflexão filosófica sobre a duração (*durée*) do tempo enquanto fluxo de consciência em contraposição ao tempo enquanto variável científica. Para ele, o tempo vivido da consciência é outra coisa que o tempo relacionado ao espaço em função de uma compreensão científica. O tempo vivido da consciência, a duração, tem outro sentido que o tempo calculado como função do espaço. O tempo enquanto conceito científico está relacionado a uma medida de deslocamento de um corpo no espaço segundo o tempo de seu intervalo. Esse intervalo para Bergson pode ser pensado como tempo científico ou como duração de um fluxo de consciência. Para a consciência, o que importa é justamente o que “escorre” entre as bordas da abstração matemática que opera a ciência em relação ao tempo.



Henry Bergson

Bergson influenciou muito a construção de outros modelos de descrição narrativa do tempo da história, como o que ocorre na obra de Marcel Proust, *Em Busca do tempo perdido*. Veremos que toda uma relação da descrição do tempo em relação ao espaço na literatura do século XX está relacionada às pesquisas sobre a duração enquanto conceito de fluxo de consciência do tempo. Da complexidade das descrições sensoriais de um narrador que conta a história de sua vida como romance de si mesmo, como em Proust, à desfiguração e despersonalização do narrador que se refere a um mundo onde as fronteiras do inteligível e do sensível já não são mais tão discerníveis, como nas narrativas do *Nouvel roman* que estudaremos mais tarde, observa-se um denso processo de transformação do discurso narrativo.

O historiador da literatura, Henri Godard, identifica na obra mestra de Proust, para além do uso da narração em primeira pessoa e das complicações autobiográficas que daí emergem, uma série de estratégias discursivas que vão criar toda a complexidade do trabalho romanesco

proustiano sobre a questão da memória e da possibilidade de construção de outro modelo narrativo. Em seu livro *Le roman modes d'emploi*, que poderíamos traduzir por *O Romance: modos de uso*, ou *Romance: manual prático*, Henri Godard apresenta a tese de um certo desenvolvimento estético do romance no século XX na França, como uma série de experimentações narrativas, tendendo todas à crítica e mesmo ao rechaço do modelo de representação mimética do romance do séc XIX, exemplificado, principalmente, por Balzac e Flaubert, dentre outros escritores **canônicos** no séc. XIX.

O conceito de *cânone* diz respeito a uma determinada norma de gosto e de importância de escritores que teriam uma certa preponderância por suas regras de estilo e pela amplitude de sua qualidade estética. Há toda uma discussão muito calorosa sobre este assunto e sobre a validade teórica de um conceito desse tipo. É a discussão mesma que abre nosso livro didático nos termos de uma reflexão sobre a quantidade e a qualidade da produção literária no século XX ocidental. Procuraremos desenvolver uma discussão sobre esse tema, indicando e elaborando durante a apresentação um panorama histórico-crítico que possa sustentar algumas linhas gerais de explicação para a escolha dos autores que serão trabalhados nas Unidades dedicadas aos escritores escolhidos e que, possivelmente, poderão ser enquadrados na acepção do termo *Cânone no século. XX*.

A idéia de “modo de uso” ou de “manual prático” que se pode ler a partir do título do livro de Godard, aponta para o tema do desenvolvimento do romance na França, no sentido de se pensar o romance como um verdadeiro aparelho de linguagem, como máquina de linguagem ou máquina narrativa. Podemos perceber que essa máquina de linguagem que é o romance ou, num sentido mais amplo, o texto narrativo ou o relato ficcional no século XX passa a ter como motivação e interesse fundamental o questionamento da própria linguagem enquanto possibilidade de representação do real em toda a sua complexidade, ou seja, do real pensado e experienciado como “texto”, naturalmente, possível de ser lido e, conseqüentemente, aberto a uma multiplicidade interpretativa.

2 A narração em primeira pessoa

Neste capítulo estudaremos a passagem da estrutura da ilusão retórica e referencial de um narrador em 3ª pessoa à prática narrativa em 1ª pessoa. Estudaremos que a literatura no século XX, de um modo ou de outro, far-se-á escritura de campos de subjetividade por meio de uma abordagem ficcional, porém cada vez mais impulsionada por um desejo autobiográfico que, em última instância, não revelará jamais um “Eu” “verdadeiro” do escritor, mas uma gama enorme de relações ou de construções subjetivas.

2. 1. A passagem da narração em terceira pessoa à narração em primeira pessoa

Em outras palavras, a literatura no século XX é marcada pela configuração de uma ruptura entre um modo de representação mimético do real, assentado numa estrutura narrativa em 3ª pessoa e na ilusão retórica de um sutil desaparecimento referencial desse narrador e o surgimento de uma experiência narrativa calcada no uso da 1ª pessoa pelo narrador personagem, sendo que este pode, em alguns casos, ser representado como o escritor ficcional do mesmo texto que o narra.

O século XX observará a emergência de uma complicação e adensamento da instância de um narrador-personagem, no sentido que a passagem da estrutura da ilusão retórica e referencial de um narrador em 3ª pessoa à prática narrativa em 1ª pessoa pressupõe, em sua contextualização e emergência estética, nada mais nem nada menos do que toda a caudalosa complexidade das transformações políticas, técnicas e culturais que a história do século XX dificilmente poderá esgotar.

A literatura do séc. XX pode ser lida enquanto espaço ou território de experiência afectiva e cognitiva onde se reúnem os elementos absolutamente interseccionados de uma experiência histórica e estética da realidade. O pensamento do criador da psicanálise, Sigmund Freud, influenciou fortemente para o advento do tipo de literatura que no século XX adquiriria um tom mais intimista e estratégias de fluxo de consciência.

Para saber mais sobre “o pai da psicanálise”, acesse as seguintes páginas: <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/freud/> e http://es.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud

Freud estabeleceu, na passagem do séc. XIX ao séc. XX, as bases para o conhecimento do inconsciente entendido como verdadeira dimensão das relações de afecção no homem. O conhecimento sobre o desenvolvimento psíquico humano estaria daí em diante atrelado a toda uma pesquisa contínua da função do desenvolvimento da sexualidade junto aos ritmos afetivos que o ser humano desenvolveria desde seu nascimento. Como uma espécie de escritura *afectiva* dimensionada a partir do inconsciente e funcionalizada na construção de modos de comportamento mais ou menos condizentes com certas estruturas *afectivas* dadas a partir de processos ou fases do desenvolvimento psíquico, Freud desenvolve uma verdadeira revolução no conhecimento a partir de uma leitura do inconsciente interpretado enquanto estrutura arquetípica fundamental. (Saiba mais sobre o conceito de arquétipo visitando a página <http://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo>)

É a partir do conhecimento de um determinado esquema ou configuração das forças *afectivas* desenvolvidas desde o nascimento que se pode estabelecer um conhecimento entre um certo quadro psíquico do indivíduo e um nível de consciência ou de linguagem capaz de compreender seu próprio desenvolvimento. Naturalmente, essa produção de conhecimento está também atravessada por uma multiplicidade de fatores que poderíamos chamar, em grandes linhas, fatores psico-socio-econômicos.

Existiriam estruturas desse desenvolvimento que estariam mais ou menos fadadas a um certo esquecimento traumático como forma de defesa da própria significação de um determinado evento na constituição da personalidade do indivíduo. Toda uma dimensão de conhecimento sobre os modos de operação entre inconsciência e consciência a partir da configuração psíquica do indivíduo, passa a fazer parte do conhecimento psicológico. Na verdade, o que Freud desenvolve é um conhecimento sobre a possibilidade de “desmascarar” certos efeitos de forças *afectivas* no desenvolvimento psíquico de certos indivíduos. A esse método de investigação e de interpretação das configurações subjetivas dadas na relação do inconsciente e do consciente se nomeara de psicanálise.

As anotações que acabamos de fazer sobre Freud procuram apenas situar o acontecimento “científico” das investigações freudianas no plano de configuração da Literatura Ocidental do século XX. Diversos serão os herdeiros e críticos da obra de Freud como, por exemplo, para citar apenas dois nomes, *Carl Jung e Jacques Lacan*, este último sendo aquele que desenvolve a idéia de um inconsciente estruturado como linguagem.

Na verdade, a obra de Freud, por sua vasta dimensão e alcance epistemológico atravessará como um todo praticamente todas as áreas do conhecimento humano. A literatura jamais será a mesma após o advento da psicanálise, pois de algum modo a escritura literária pode ser pensada como verdadeiro trabalho de interpenetração e desdobramento da linguagem pensada, a partir desse momento, como dimensão de exposição e retraimento de forças tanto *afectivas* quanto perceptivas da realidade. A literatura no século XX, de um modo ou de outro, se fará escritura de campos de subjetividade por meio de uma abordagem ficcional, porém cada vez mais impulsionada por um desejo autobiográfico que, em última instância, não revelará jamais um “Eu” “verdadeiro” do escritor, mas uma gama enorme de relações ou de construções subjetivas que partem da subjetivização ou ficcionalização desse “Eu” à destinação figurativa, descritiva e narrativa de um “Ele”. Este será a instância de diferença absoluta encarnada como Outro, como o fora de mim, aquele que não sou, ou seja, dimensão de negatividade ou de contraponto com a possibilidade de construção de identidade do sujeito.

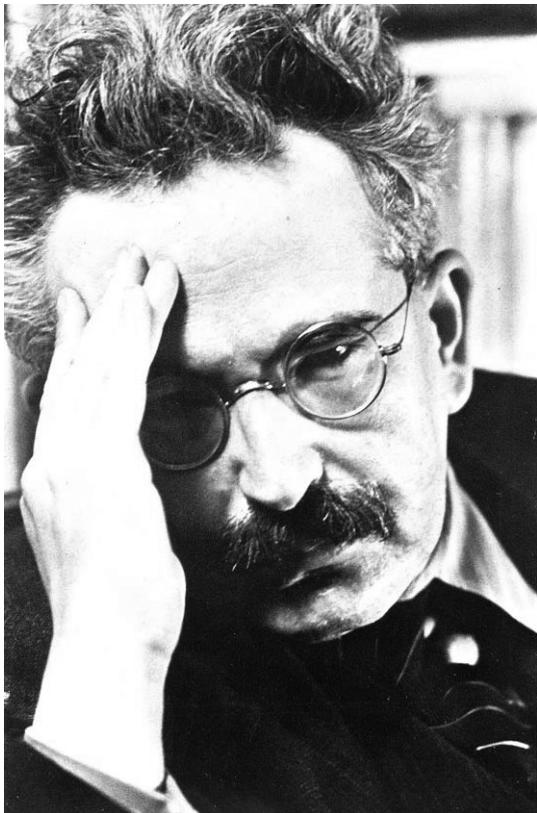
*Para saber mais sobre Carl Jung acesse: <http://www.psicomundo.org/jung/>
O site http://es.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan lhe ajudará a obter mais informação sobre Jacques Lacan*

A propósito dessa aparente força identitária, a literatura do séc. XX irá pouco a pouco e de forma sutil, a um só tempo temática e semanticamente elaborada, mostrar que ao mesmo tempo em que um “Eu” fictício é atravessado por questões autobiográficas, ele se remete a si mesmo ou aos outros a sua volta a partir da exploração dos meandros muitas vezes caóticos de sua subjetividade. Essa subjetividade já não será a de um sujeito determinado por uma analogia biográfica, mas declarará a verdadeira complexidade de um mundo atravessado por questões tão densas quanto a própria dimensão do inconsciente em sua relação indissociável com o que entendemos por consciência. É nesse ponto brumoso, onde se cruzam as questões filosóficas, éticas e estéticas, que nosso tempo procura estabelecer os nexos possíveis de entendimento e onde procuramos observar, também, como a literatura ai se apresenta.



Unidade B

A dessacralização da obra de arte



Walter Benjamin



3 A dessacralização da obra de arte

Neste capítulo, veremos como a arte, não estando mais associada à valorização de um caráter único e sagrado, passa a ser considerada em relação ao seu valor de comércio, de exposição, de troca e de uso. As transformações técnicas e materiais que passam a re-fundar a própria compreensão do mundo estão também relacionadas com uma transformação da significação simbólica e sociológica que a arte traduz como meio singular de interpretação histórica.

3.1 Retomando algumas questões da Unidade anterior

Tentaremos, agora, resumir o que delineamos até aqui como eixo crítico para se pensar o complexo e amplo tema de nossa disciplina: Literatura Ocidental do século XX. Não se poderia deixar de observar a complexidade quantitativa e qualitativa de um *corpus* que compreende um século absolutamente conturbado por sua variedade de fatos e a emergência de toda uma indústria de reprodução técnica que transforma e multiplica vertiginosamente a obra de arte e a própria produção literária. Lembremos o papel da fotografia e do cinema como fundamentais em relação às influências técnicas e estéticas que terão sobre a literatura. Lembremos, também, a complexidade do contexto histórico e político da passagem do séc. XIX ao séc. XX, marcado por árduas lutas sociais e a formação das ideologias social nacionalistas que, junto ao acontecimento traumático das duas grandes guerras, na primeira metade do século XX, puseram a nu uma série de outras problemáticas históricas e culturais profundas que serão tematizadas a partir de configurações estéticas variadas nas obras literárias que trataremos mais adiante.

Verificada a amplitude do corpus literário do século XX, determinamos, então, como eixo organizador de análise da Literatura Ocidental desse século, a *passagem* de uma estrutura narrativa mimética baseada

A noção de corpus se refere ao material documental e bibliográfico relacionado a um determinado tema de pesquisa e que corresponde sempre a uma escolha metodológica que exige a delimitação de uma hipótese de trabalho cujo desenvolvimento tenta responder a determinadas questões.

no uso da 3ª pessoa pelo narrador, às estruturas e modos de descrição narrativa em 1ª pessoa. Esse fenômeno estabelece uma experiência de exploração subjetiva do narrador que poderíamos compreender como a entrada em uma dimensão subjetivante e uma valorização da cena autobiográfica da literatura do séc. XX.

Em última análise, essa dimensão autobiográfica da literatura será também a abertura da narrativa a um desenvolvimento maior de suas próprias possibilidades formais e temáticas de contextualização crítica, estética e histórica do século XX. O desdobramento da investigação subjetiva elaborada pelo narrador em 1ª pessoa não significa de forma alguma — e é preciso que isso fique claro — a eliminação do uso discursivo de um narrador em 3ª pessoa no desenvolvimento da literatura, mas sim o deslocamento do foco narrativo a uma instância de subjetivização que passa a elaborar de outro modo a complexidade das questões que atravessam de forma inédita a literatura no séc. XX.

Para saber mais sobre o conceito de Modernidade, você pode consultar as seguintes páginas: <http://www.mercaba.org/DicPC/M/modernidad.htm> e <http://es.wikipedia.org/wiki/Modernidad>

Observado esse quadro de desenvolvimento estético-formal da literatura, configura-se na *modernidade*.

O conceito de modernidade é chave para a compreensão da Literatura Ocidental do séc. XX. Em linhas muito gerais, poderíamos marcar alguns traços descritivos do que se poderia chamar modernidade: A) Momento histórico mais ou menos delimitado entre a revolução francesa e a primeira metade do século XX. B) Essa circunscrição histórica e cronológica deve servir apenas para delimitar um espaço de análise que se relaciona, em última instância, à história do conhecimento ocidental situado entre o advento do iluminismo e a continuidade da revolução industrial de fins do século XIX, também chamada pelos historiadores segunda e terceira revoluções industriais. C) Em termos filosóficos, a modernidade se caracteriza como um amplo movimento de idéias que elabora uma crítica dos modos de pensamento moderno e antigo e que tem como eixo de análise um entendimento da natureza político-social do homem fundado na razão como controladora da sociedade em toda sua extensão. Nesse sentido, a razão antes de

tudo, passa a ser imposta como norma fundamental da sociedade. D) A modernidade carrega um sentido particular de crise dos parâmetros teóricos e históricos, pois em seu sentido mais geral é o período no qual se desenvolve um pensamento que ao mesmo tempo em que situa a razão como guia do homem em direção aos ideais do iluminismo, estampados nos lemas da revolução francesa: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, enfrenta-se com os problemas inerentes ao desenvolvimento histórico e social do próprio mundo ocidental, quando a razão e a técnica não puderam superar inteiramente os desafios de uma sociedade mais justa, ou quando a ciência e as técnicas que surgem a partir do trabalho da razão como baluarte de uma emancipação social se tornam elas mesmas, a ciência e a técnica, formas de dominação e de exploração do homem. Vale lembrar a crítica marxista-socialista da opressão das classes trabalhadoras, do colonialismo e do imperialismo sobre os países alheios à hegemonia capitalista européia. E) No que concerne à teoria literária propriamente dita, a questão da modernidade está vinculada, em seu espectro conceitual, à produção e ao desenvolvimento da literatura do século XX como experimentação de modos e de estratégias narrativas e estéticas que dêem conta da dupla relação complexa de construção da subjetividade desse homem moderno e suas relações intrínsecas à “exterioridade” do mundo social e político do qual ele faz parte. Esse movimento apresenta os meios e os temas que a própria modernidade não deixa de continuar a elaborar como sua singular força histórica e filosófica, uma postura literária de ficcionalização do “Eu” que operará um verdadeiro cruzamento entre as preocupações estéticas e filosóficas que engendram enquanto crise de paradigmas a cena do pensamento contemporâneo.

3.2 As contribuições teóricas de Walter Benjamin

Para saber sobre Walter Benjamin, acesse: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1461> e <http://www.infoamerica.org/teoria/benjamin1.htm>

Não poderíamos deixar de comentar em alguns parágrafos a importância do ensaio. A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica de *Walter Benjamin*. De fato, esse ensaio tem uma importância muito grande por trazer uma reflexão acurada sobre as relações sociológicas e simbólicas que atravessam, na modernidade, o sentido da obra de arte na passagem do século XIX ao século XX. Vimos anteriormente como a fotografia e o cinema representaram uma transformação importante nas formas de representação das artes plásticas e como, já antes, o movimento impressionista passara a representar o real a partir de outros modos de interpretação da luz e do movimento.

Benjamin, em seu ensaio, observa que com o advento de novas tecnologias e o surgimento de uma cultura baseada na reprodução técnica de produtos e bens de consumo, ocorrerá uma transformação no conceito de obra de arte. A ideia central do ensaio é uma crítica a uma determinada evolução e derrocada do conceito de aura na obra de arte. Com efeito, para Benjamin, a obra de arte operaria uma significação profunda relacionada com a ideia do sagrado e do divino desde a pré-história. Uma certa *aura* pairaria sobre a obra de arte, implicando nesta uma relação específica de poder vinculada às classes dominantes e aos modos como certas funções simbólicas são operadas na relação do artista com a obra e com o meio político e econômico que envolve a produção artística. O caráter único da obra de arte remeteria a um certo ideal de poder das classes que poderiam ter acesso ou proximidade às obras que em sua caracterização profunda continuavam a emitir uma espécie de aura sagrada. Com o advento dos meios de reprodução de massa como na indústria maquinizada e a produção de imagens em série como ocorre com a técnica fotográfica, esse caráter de unicidade da obra se torna relativo.

Para saber sobre este importante poeta e crítico francês, acesse: <http://www.baudelaire.galeon.com/>

Essas relações de reprodução técnica a partir do fim do século XIX terão papel fundamental na queda de uma ideia sagrada da obra de arte que Benjamin desenvolve junto à obra de *Charles Baudelaire*, notadamente em relação ao poema *La perte d'aureole* (*A perda da aura*)

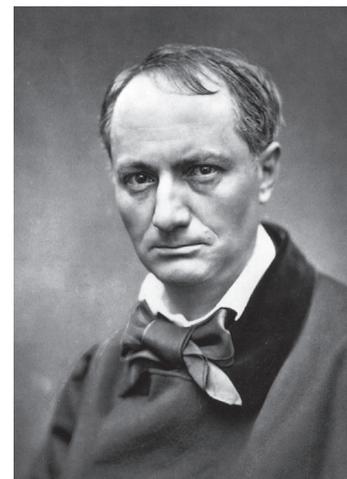
publicado originalmente em *Spleen de Paris*, em 1862, no qual o poeta francês descreve as transformações do meio urbano na cidade como ressonâncias incontornáveis de transformações no próprio trabalho de interpretação poética elaborado pelo artista.

Em resumo, para Benjamin, uma certa idéia de arte enquanto portadora de uma aura simbólica é transformada em sua significação histórica a partir do momento em que a arte não estando mais associada à valoração de um caráter único e sagrado, passa a ser considerada em relação ao seu valor de comércio, de exposição, de troca e de uso. As transformações técnicas e materiais que passam a re-fundar a própria compreensão do mundo estão também relacionadas com uma transformação da significação simbólica e sociológica que a arte traduz como meio singular de interpretação histórica.

Em última análise, poderemos, então, pensar o tema da Literatura Ocidental no século XX a partir da leitura desse fundamental ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

Diríamos, para finalizar, que o ensaio de Benjamin pode ser lido como uma reflexão tributária de uma analítica dos meios de produção técnicos e econômicos associada a uma profunda compreensão sociológica da arte enquanto atividade material e simbólica a um só tempo e que informa por sua experiência representativa e performativa da realidade, a possibilidade de uma compreensão dinâmica do desenvolvimento histórico do ocidente, contextualizando um verdadeiro impasse político e cultural, representado pelo advento das duas grandes guerras mundiais e que marcam, de forma peremptória, todo o século XX. O ensaio de Benjamin trata, essencialmente, a discussão crítica do que poderíamos chamar análise histórico-sociológica do advento da cultura de massas.

Finalmente, é do contexto do surgimento das massas populares proletárias e da constituição das multidões, ou seja, do contexto de emergência de uma dimensão do anonimato e do controle estatístico da população pelo estado, que emerge como advento de uma nova etapa de industrialização e da constituição de ideologias de mercado voltadas para a produção e o controle do consumo (qualquer consumo, inclusive o consumo estético) pelas multidões, de que trata, em última análise, o ensaio de Benjamin.



Charles Baudelaire

Você poderá ler a íntegra deste ensaio de Benjamin em espanhol na página eletrônica que segue e que também contém, em formato eletrônico, além de outros textos do filósofo, outros importantes textos de vários outros filósofos e críticos reconhecidos historicamente neste tema fascinante da arte e de suas relações com a história, a sociedade, a filosofia e a cultura no século XX: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-arte-en-la-era-de-la-reproduccion.html>

Podemos perceber, nesse sentido, a partir da reflexão benjaminiana, o grau de importância que se estabelece entre uma compreensão sociológica do contexto político e econômico, na primeira metade do século XX e o tema do estudo da literatura nesse início de século. A constituição de modos diferentes de composição narrativa que se desenvolve de forma diversificada na literatura desse período se relaciona não apenas com uma vontade de inovação estilística ou estética por parte dos autores e artistas, mas, sobretudo, impõe-se, gradativamente, como verdadeira necessidade crítica perante um mundo que emerge pleno de contradições de ordem política e econômica.

3.3 O narrador

Ao lado de A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, podemos situar um outro importante ensaio de Benjamin: *O narrador*.

De fato, esse ensaio escrito no mesmo ano (1936) que o ensaio sobre a obra de arte, é uma reflexão que tem como mérito estabelecer nexos profundos entre a atividade narrativa e as transformações políticas, técnicas e sociais que passam a descrever o mundo no século XX. Esses nexos são fundamentais para podermos pensar os modos de construção de estratégias narrativas cada vez mais focadas numa fragmentação do sujeito enquanto entidade “de papel”, que elabora seu próprio papel ficcional como narrador, a meio caminho entre a ficcionalidade que o real empreende ao ser “recortado” em sua complexidade e a realidade da ficção enquanto processo de experimentação estética.

Para Benjamin, há uma relação muito estreita entre a atividade de narrar enquanto fato imemorial e uma perda da experiência dessa mesma atividade no seio da sociedade moderna. Na verdade, Benjamin coloca essa perda de experiência como perda da capacidade de troca ou intercâmbio de experiências. Essa perda da capacidade de troca de experiência é resultado de um desenvolvimento da técnica e da estrutura econômica capitalista bem como, num sentido mais particular, resultado do verdadeiro trauma (individual e coletivo) que a experiência de guerra mundial, apoiada por técnicas militares avassaladoras (uso do avião, de novos explosivos, de bombas químicas, etc), deixara como

A leitura de O narrador é fundamental para a compreensão das sutilezas e dos desenvolvimentos de uma reflexão sobre o papel da estrutura da narração e de suas funções na história da literatura do século XX. Você encontrará o ensaio na seguinte página: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-narrador.html>

herança. Por outro lado, a antiga ética dos combates militares passa a ser substituída por uma estratégica e tática de guerra que transforma a própria lógica do combate que existia até então.

O homem que retornava da guerra, em lugar de ter muitas experiências para contar, retornava emudecido e traumatizado. A radicalização das transformações que os avanços e o desenvolvimento da técnica — que se mostram de forma traumática já na 1ª guerra mundial — trouxeram, transformará a atividade narrativa que se conhecia até então. A experiência da narrativa oral, ou seja, da capacidade de narrar que se desenvolvia a partir do “dizer” e da “fala” entre os indivíduos de uma comunidade e da conseqüente transmissão de conhecimentos, conselhos e experiências entre eles passa por uma profunda transformação e desvalorização. Pois, como afirma Benjamin:

En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el “saber dar consejo” nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia. Consecuentemente, estamos desasistidos de consejo tanto en lo que nos concierne a nosotros mismos como a los demás. El consejo no es tanto la respuesta a una cuestión como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso. Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla. (Sin contar con que el ser humano sólo se abre a un consejo en la medida en que es capaz de articular su situación en palabras.) (Benjamin; 1936)

Essa mudança que passa a ser percebida na experiência de narrar não se remete de forma nenhuma a uma “decadência” da atividade narrativa e não se limita a ser pensada como fenômeno “moderno”, ela faz parte de toda uma série de transformações materiais profundas que podem ser situadas historicamente e que tem nessa mesma historicidade sua capacidade de ser pensada como complexo de relações tanto materiais e técnicas como simbólicas e ideológicas. Essas transformações em última instância irão deslocar a experiência da narração oral para outras formas de narrar, seja a partir de suas mudança em nível simbólico seja a partir das novas tecnologias materiais de reprodução que advêm dos novos processos produtivos baseados na reprodutibilidade técnica — lembremos do desenvolvimento da fotografia e do cinema como verdadeiros baluartes da nova industrialização.

Essa mudança no estatuto da narração no começo do século XX não implica uma destituição total das formas tradicionais de narração, mas sim numa mudança de suas formas, de seus modos e de suas estratégias narrativas. É o caso do surgimento do romance, que Benjamin coloca como exemplo.

De fato, o romance depende, em certa medida, do desenvolvimento de uma imprensa baseada na reprodutibilidade e de exigências materiais, ou de *suporte*, muito diferentes daquelas que sustentam a existência do gênero épico e que se apresenta, como vimos, atrelado às formas de intercâmbio do patrimônio de uma experiência de oralidade na forma do conselho.

Na verdade, o romance moderno representa a passagem de uma forma de narração baseada na experiência de intercâmbio das práticas narrativas coletivas, à experiência narrativa baseada na segregação do indivíduo. O narrador do romance narra experiências em sua origem baseadas em sua compreensão já apartada do sentido de narração fundada na oralidade e na prática de uma experiência compartilhada como oralidade.

A análise de Benjamin em *O narrador* a respeito das transformações da experiência narrativa é, sem dúvida, uma das melhores reflexões sobre um tema que abarca, para além dos temas relacionados à literatura do séc. XX, a amplitude de uma teoria geral da comunicação. Nesse sentido, o que devemos reter a partir dessa importante reflexão se refere ao relacionado ao paradigma de uma passagem de uma estrutura narrativa calcada em um narrador em 3ª pessoa, estabelecida no romance mimético do séc. XIX, aos desenvolvimentos diversificados por todo o séc. XX de outras estruturas narrativas baseadas numa introspecção e numa transformação muitas vezes radical do modelo mimético.

Nesse sentido, ressaltaremos aqui, em relação ao ensaio de Benjamin, sua aguda percepção sobre a mudança da forma de articulação de uma narrativa épica, baseada na oralidade e uma narrativa que migra na modernidade, chegando, já no século XX, à exploração de uma dimensão psicológica e explicativa sobre os fatos ou os núcleos de sentido da narrativa. Desse modo, aquilo que marca a contundência de uma

narrativa baseada numa experiência de oralidade é sua estrutura básica subtraída de toda especulação explicativa e ou psicologizante. Como afirma Benjamin:

Nada puede encomendar las historias a la memoria con mayor insistencia, que la continente concisión que las sustrae del análisis psicológico. Y cuanto más natural sea esa renuncia a matizaciones psicológicas por parte del narrador, tanto mayor la expectativa de aquélla de encontrar un lugar en la memoria del oyente, y con mayor gusto, tarde o temprano, éste la volverá, a su vez, a narrar. (Benjamin: 1936, VIII, Cf hiperlink)

O narrador que emerge na literatura do século XX é a figura que corresponde ao contraponto mais expressivo do narrador oral. Para Benjamin, uma das garantias da transmissibilidade das histórias narradas estaria fundamentada na subtração de desdobramentos psicológicos, o que, contrariamente, é elevado à máxima potência pelo narrador em 1ª pessoa.

Esses fatos evocados na reflexão de Benjamin servirão para situar o contexto no qual se insere nossa reflexão sobre a Literatura Ocidental no século XX. Veremos como cada vez mais haverá uma preocupação, por parte dos escritores do século XX, de aceder a outras formas e modos de se remeter ao tema da experiência narrativa e que em muitos casos, ao invés de ocorrer a narração de acontecimentos ao modo de uma narrativa tradicional, essa nova fase literária e ficcional (muitas vezes autobiográfica ou que toma como referência operações textuais da autobiografia), passa a construir universos literários onde ocorre uma experiência de fragmentação e despersonalização do sujeito encarnado na figura móvel e paradoxal do narrador presente na literatura desse século.



Unidade C

Em busca de uma nova
temporalidade ficcional





4 A experimentação narrativa

Neste capítulo, observaremos que o monólogo interior seria a marca da própria emergência de uma estratégia de valorização da experiência temporal subjetiva. Essa condução “verticalizante” da narrativa em torno a um “Eu” que busca narrar o mundo do ponto de vista de sua experiência singular, opera em contraponto à horizontalidade da experiência de sucessão temporal da história narrada, a qual é levada a cabo pelo romance mimético durante o século XIX.

4.1 Em busca de uma nova temporalidade ficcional

Devemos ter em mente, quanto ao estatuto da narrativa do século XX e especificamente, quanto às transformações na estrutura narrativa do romance nesse século, que a passagem de uma narração da 3ª pessoa para a 1ª pessoa carrega consigo, como lei geral da narrativa romanesca, a questão do tempo e do espaço como categorias fundamentais.

Poderíamos dizer que a temporalidade de uma narrativa passa necessariamente pela conjugação das dimensões de Tempo e de Espaço modalizadas por estratégias narrativas que comporão a história narrada.

Pode-se observar, em alguns casos, que a história narrada — vale dizer, o assunto contado numa sucessão de acontecimentos no interior do romance — sofre, pouco a pouco, um processo de perda de sua força ao ser diluída pela própria experiência narrativa, concentrada muitas vezes numa experiência de subjetivação do narrador e levada a cabo por uma preocupação em narrar em 1ª pessoa. A história a ser contada, então, passa a ser relativizada por outras preocupações que passam a ocupar um papel privilegiado entre os narradores do século XX tais como a temática e a forma daquilo que será narrado. Desse modo, também uma nova temporalidade necessariamente se propaga como condição da experiência narrativa.

Muitos críticos concordam em afirmar que o monólogo interior, que surge de forma elaborada em obras como as de James Joyce e de Virginia Woolf, dentre outros, é a marca da própria emergência de uma estratégia de valorização da experiência temporal subjetiva. Essa condução “verticalizante” da narrativa em torno a um “Eu” que busca narrar o mundo do ponto de vista de sua experiência singular, opera em contraponto à horizontalidade da experiência de sucessão temporal da história narrada, a qual é levada a cabo pelo romance mimético durante o século XIX.

O monólogo interior, ou seja, os momentos da narrativa que surgem com a elaboração, no século XX, de estratégias de narração em primeira pessoa, pode ser pensado como espaço próprio ao desenvolvimento do tempo em sua multiplicidade não linear.

A experiência temporal que temos em nossa vida cotidiana é marcada por uma certa abstração em relação a uma linha do tempo. Podemos nos lembrar de experiências que vivemos ontem ao mesmo tempo em que projetamos e esperamos as experiências para amanhã. Esse posicionamento, hoje, numa presença mais ou menos estável e nunca absoluta é o que, entretanto, faz-me conceber a possibilidade da lembrança das experiências passadas e a esperança da continuidade dessas experiências no amanhã. Podemos nos esforçar para retrair cronologicamente as experiências que tivemos no passado, mas sabemos que de algum modo há uma série de intercalações ou intrusões de outras experiências entre as ações que rememoramos a partir de um presente que não deixa de se mover. Inclusive, todas as esperanças que temos no futuro e que são projetadas a partir de nossos desejos momentâneos atravessam essa experiência de rememoração. Essa posição nunca estática do presente é o que caracterizaria a complexidade da experiência temporal em nossa vida cotidiana. No entanto, a experiência de temporalidade ficcional oferecida pela literatura deve ser entendida como uma estruturação estratégica de construção de linguagem diferente de nossa experiência cotidiana, pelo fato de que sua elaboração se dá fora do encadeamento temporal que nos atravessa em tempo real. Mas, de algum modo, a relativização do tempo enquanto flecha abstrata permanece atravessando a construção ficcional.

Poderíamos afirmar, junto a Henri Godard, que de um modo geral a experiência narrativa do século XX procura encontrar uma certa ex-

periência do presente. Essa experiência do presente se refere ao que dizíamos acima sobre a abstração e o sentido de temporalidade em nossa vida cotidiana. Aquele espaço onde nos posicionamos sempre mais ou menos em relação à lembrança ou ao desejo e aos projetos futuros, na verdade entre essas duas direções que de algum modo são irredutíveis a esse mesmo presente que escoar entre os instantes.

Henri Godard afirmará, antes de descrever a evolução das estratégias de temporalidade do romance, que a questão básica da temporalidade linear do romance mimético no século XIX foi a de se “criar um tempo outro que aquele que nós vivemos” (GODARD: 2006, p. 248), mas o qual estava relacionado à necessidade da narrativa de se submeter ela mesma à “própria lei do tempo que é a sucessão” (GODARD: 2006, p. 248).

Ora, a construção de outro tempo ficcional pressupõe a renúncia ao tempo próprio de vivência cotidiana, este tempo que também se baseia numa abstração mais ou menos eficiente sobre sua sucessão, visto que somos atravessados por lembranças e esperanças oriundas de uma temporalidade complexa que pomos a prova cotidianamente, seja em relação ao passado ou ao futuro.

O romance mimético do século XIX forjara uma concepção de temporalidade que se estabelecera com a força de uma evidência. Coube às experiências narrativas modernistas e contemporâneas o papel de experimentação e de aguda crítica a esse modelo bem sucedido de temporalidade, baseado na construção de uma ilusão retórica de um narrador onisciente que acabara por se camuflar em seu próprio modelo perspectivo e em suas estratégias descritivas baseadas numa temporalidade linear e sucessiva.

O efeito de temporalidade que experimentamos numa obra como *Em busca do tempo perdido* de Proust pode ser pensado como o desencadeamento de novas experiências ficcionais postas em prática pelo romance no século XX.

Proust dará um passo fundamental para uma nova experiência de temporalidade da narrativa ocidental ao iniciar seu grande romance a partir da construção de séries temporais que iriam ser relacionadas

umas às outras durante a própria experiência de narrativa que ele colocava em prática. Assim, essas séries, que são, por exemplo, as experiências de *sono*, a descrição do espaço do *quarto* e os momentos em que o narrador *desperta* e rememora cenas e experiências passadas se repetem durante o romance, criando uma rede de relações retrospectivas que servem para a elaboração de uma outra temporalidade diferente da sucessão lógica e linear dos romances miméticos do século XIX.

Na obra de Proust, há uma relação lógica, mas não necessariamente linear entre as séries e que pode ser conectada em diferentes momentos da longa narrativa. A experiência do tempo na obra de Proust pode ser pensada como uma verdadeira rede de conexões entre imagens ou séries de significantes, que se reportam umas às outras a partir de seus elementos dispersos pelo romance. Os quartos por onde passa o narrador proustiano, serão os espaços onde uma temporalidade não linear pode entrar em jogo e onde a experiência do sono e do despertar exercem uma relação direta na construção de outra estratégia de sucessão temporal da história.

Você poderá saber mais sobre esses autores na seguinte página: <<http://ar.geocities.com/vanguardiasliterarias/autoressurrealismo.htm>>.

Depois de Proust haverá muitas outras experiências de construção ficcional de temporalidades que se preocuparão de uma forma ou de outra em superar os modelos de temporalidade mimética estabelecidos durante o século XIX. Na França, mesmo a inovadora narrativa proustiana será alvo de críticas, notadamente e a princípio, dos surrealistas, como André Breton, Michel Leiris, Antonin Artaud, Paul Eluard, Joseph Delteil, Louis Aragon, Philippe Soupault, dentre outros que radicalizariam a experiência literária de narração através da construção de narradores que cada vez mais transgrediriam os modos de constituição do tempo da história bem como relativizariam sua própria posição identitária como sujeito.

Assistiremos cada vez mais — depois dos marcos de surgimento da narrativa de Proust, bem como das consagradas obras em língua inglesa de James Joyce e de Virginia Woolf — ao surgimento de experimentações narrativas que levarão a uma radicalização da experiência do tempo e do espaço que farão do narrador um paradoxal protagonista da experiência narrativa, justamente por tornar-se uma presença cada vez mais forte em sua posição discursiva, porém, fragmentado e cindido.

O monólogo interior, como brevemente exposto e que James Joyce e Virginia Woolf desenvolvem magistralmente, no início do século XX, tornar-se-á — a partir do desdobramento estético que possibilitam as vanguardas artísticas (dadaísmo, surrealismo, etc.) — uma estratégia fundamental de contestação do romance mimético do século XIX. Isso porque é no monólogo interior que se cruza uma série de questões de ordem filosófica e estética.

A respeito da constituição de uma nova temporalidade ficcional na literatura do século XX — ressaltando a quantidade, a pluralidade e a singularidade de suas experiências literárias — poderíamos dizer que é na construção de uma temporalidade constituída como descrição intersubjetiva de estados de percepção híbridos, sugestivos, delirantes, hipnóticos, angustiosos ou oníricos que uma experiência limite de existência (estética ou existencial) pode ter lugar num século marcado pelas duas grandes guerras mundiais. Essa *experiência limite* seria fruto da própria realidade material, técnica e política que o tipo de conhecimento acumulado nos últimos 150 anos pôde fazer emergir como verdadeiro abismo de contradições e paradoxos, os quais o século XX narra como experiência histórica e literária. Trata-se não apenas de uma experiência de importantes avanços técnicos e científicos e de grandes descobertas, mas também, da traumática vivência de suas guerras e genocídios.

A representação de um narrador sensível às conturbações existenciais, às angustias, às inseguranças e à desestabilização emocional decorrentes desse momento histórico e que advêm, também, de uma longa transformação histórica, material e ideológica da literatura pode ser percebida como emergência já no fim do século XIX. No final desse século, já podemos observar diversas estratégias discursivas que se contrapõem à figura estável de um narrador em 3ª pessoa, exemplificado aqui na forma paradigmática de uma literatura *mimética*. A literatura de escritores como Balzac e Flaubert, entre outros, é exemplo dessa mudança. Podemos entrever na literatura do século XX o desdobramento de uma consciência histórica e estética que passa a aceder, através da experiência literária de um narrador em 1ª pessoa, a modos narrativos que exploram o caráter anacrônico da experiência de duração do tempo (uma “verticalização” de uma experiência subjetiva do tempo). Tal

experiência relativiza a estabilidade concebida por teses que defendem um desenvolvimento linear e regular da história nos moldes de uma narração mimética que procurou, durante todo o seu período de reinado, pelo menos durante todo o século XIX, afirmar a ilusão retórica de uma história e de uma vida dos personagens descolada da vida e da temporalidade fática.

Foi do que falamos até agora, em relação às diversas estratégias narrativas inauguradas no começo do século XX e que deslocam o discurso do narrador a uma construção da história e dos personagens que põe em cheque a ilusão retórica mimética operada pelo paradigma narrativo do século XIX. Mais importante que a percepção concreta do uso da primeira pessoa pelo narrador da Literatura Ocidental do século XX, será a compreensão da representação do narrador como centro da reflexão da própria atividade literária e das relações que essa experiência específica tece com a reflexão existencial e filosófica.

Veremos que em Samuel Beckett, por exemplo, que produz desde a década de 1930 uma literatura sobre a qual muitos críticos concordam em destacar a sua densidade experimental, psicológica e filosófica como literatura limite em sua experiência estética, haverá o uso da 3ª pessoa pelo narrador. Em *Bande e Sarabande* e *Murph*, textos iniciais de sua obra, o narrador penetra de tal modo irônico e com tal intensidade de erudição filosófica em questões existenciais que, ao invés dessa narrativa estabelecer uma ilusão mimética da história e dos personagens, ela desperta uma grande desconfiança no leitor a respeito da história e dos personagens que aí se apresentam e que praticamente são manipulados como meras marionetes pelo narrador.

Devemos entender que se bem destacamos o tratamento privilegiado que recebeu o uso da 1ª pessoa no discurso do narrador no período literário em estudo, não devemos pensar que o uso da 3ª pessoa foi totalmente esquecido. O destaque dado à passagem da 3ª pessoa para a 1ª pessoa se entende como um dos paradigmas que nos permite organizar as informações com fins didáticos. O paradigma da passagem de estratégias narrativas miméticas do século XIX a uma experiência de temporalidade e de subjetivização da experiência vivida do narrador no século XX, deve ser observado, fundamentalmente, porque se trata de

um narrador que permite a representação da instabilidade, da desconfiança, da perplexidade e das atribuições existenciais do homem desse século – conflitos que esse narrador passa a performar.

Utiliza-se o termo performar no sentido de um narrador que expõe suas crises, atribuições e conflitos dentro de uma perspectiva de exploração existencial, de indagação e busca pelo sentido não somente de sua vida singular, mas também do ser. Nesse procedimento, tal prática narrativa convoca um leitor quase cúmplice, participante, junto com ele, de sua crise existencial. De fato, o narrador que passamos a constatar se caracteriza por um tipo de crise que poderíamos afirmar sendo de ordem *ontológica e fenomenológica*.

Leia sobre Ontologia em:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Ontologia> e Acesse
<http://es.wikipedia.org/wiki/Fenomenolog%C3%ADa> para saber sobre Fenomenologia

Vimos que o desenvolvimento do romance durante o século XX está marcado por intensas experimentações formais e temáticas na construção dos relatos e que, de um modo ou de outro, essas construções se debatiam vigorosamente contra um modelo de representação que valorizava uma certa tomada de perspectiva e de posição por parte do narrador, que tendia a se esconder atrás da própria ilusão de representatividade, fruto dessa própria estratégia.

Essas estratégias miméticas se constituíam nas formas de descrição do espaço e do tempo e que tendiam a naturalizar a maneira de representação do ambiente romanesco baseada na constituição do espaço e do tempo próprios para serem experimentados e usufruídos pelos personagens. Pois bem, veremos que esse narrador onipotente, quase divino criador do espaço e do tempo da história, passa a participar mais ativamente e introspectivamente da história, questionando o mundo em que “vive” e, muitas vezes, o próprio procedimento ficcional que o torna possível. O questionamento dos procedimentos do relato dentro do relato é uma das características de certas experiências narrativas do século XX.

Essa “entrada” na cena literária por parte desse narrador ferido e traumatizado pelas intensas transformações do século XX, faz-se como *performance* de estados psíquicos e de crises existenciais construídas

por meio de estratégias narrativas que expõem tais estados como diálogos cruzados, transgressão da ordem temporal, ambigüidade e até contradição naquilo que se narra, etc.

Entre aspas obrigatoriamente, pois se trata de apenas mais um modelo de construção representativa do real pela linguagem

De uma intensa produção de ilusão de representação da realidade no século XIX, baseada na descrição “*realista*”, passamos a uma verdadeira construção performática de experiências subjetivas e de um agudo questionamento existencial. Mesmo que em muitas narrativas observemos a representação de um narrador em 3ª pessoa, poderemos observar, também, que este tipo de narrador, por momentos, cede a voz narrativa a personagens que a assumirão, expondo sua subjetividade, certo caos emocional, narrando fatos de modo ambíguo, desrespeitando a ordem temporal, etc. Mas é com o surgimento desse narrador contemporâneo que de forma contundente se institui uma voz híbrida e indiscernível, lugar opaco e ambíguo entre o autor e sua performance literária. Daí que a morte do autor que será proferida por críticos da importância de Roland Barthes e Michel Foucault passar a ser tema dos mais controversos por sua ousadia e pertinência. O autor passa a ser uma entidade que se funde na ficcionalidade desses personagens narradores contemporâneos, atravessados pelas incertezas de um mundo que chega a plurais platôs críticos e onde a ciência, a filosofia e a crítica de um modo geral devem se defrontar com as marcas que o desenvolvimento técnico e as crises políticas e ideológicas ajudaram a construir.

As transformações de ordem material, técnica e ideológica do século XX serão decisivas para a construção de uma literatura questionadora, crítica e voltada para os paradoxos que constituem a complexidade objetiva e subjetiva do homem contemporâneo, o que para muitos críticos, e não sem controvérsia, marcaria a passagem para outro período histórico, caracterizado por uma certa falência de toda certeza ideológica ou de toda possibilidade de constituição de sistemas “fortes” e coesos de pensamento. Esse momento marca na comunidade acadêmica uma série de debates teóricos muito intensos e calorosos e é batizado de pós-modernidade.

Unidade D

Alguns representantes da
literatura ocidental do século XX





Introdução

O quadro geral de uma passagem de um tipo de narrador mimético ao narrador de algum modo autobiográfico que passa a relativizar e a fragmentar a própria estrutura narrativa dada no romance, deve apenas constituir uma perspectiva geral de um quadro de desenvolvimento literário múltiplo e plural que se caracteriza justamente por sua diversificada qualidade estética.

Os autores que serão estudados individualmente, na seqüência, nesta disciplina introdutória à Literatura Ocidental II, representarão apenas uma parte de uma vasta experiência literária a partir do quadro de uma escolha “canônica”, ou seja, resultado de uma valoração estética e representativa modulada a partir do impacto e de uma certa importância dada pela fortuna crítica a seus trabalhos.

De um quadro que comporta um corpus literário enorme e que ultrapassaria de longe o espaço destinado a nossa disciplina, impõe-se a necessidade da escolha de determinados autores e obras que possam representar a Literatura Ocidental do séc. XX. Nesse sentido, é necessário percebermos que uma história complexa atravessa tanto os modos quanto a expressividade das formas estéticas e retóricas de que a literatura se serve ao mesmo tempo em que se desenvolve simbólica e materialmente. Não é outra a mensagem dos dois brilhantes ensaios já estudados de Walter Benjamin: *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* e *O narrador*. É claro que a sutileza de argumentação e a densidade das observações do crítico alemão evocam a singular complexidade que o estudo da literatura impõe, justamente no sentido desta literatura elaborar como verdadeira máquina de linguagem o que, de algum modo, representa a própria possibilidade material e simbólica de uma expressão da cultura no sentido mais amplo do termo.

Daí que para um estudo aprofundado da Literatura Ocidental do séc. XX seja necessário estar atento a outras disciplinas como a história, a filosofia e o estudo das artes em geral. A literatura está em diálogo constante com todos os ramos do conhecimento e está justamente nisso sua riqueza e fonte inesgotável de interesse.

Procurar-se-á dar uma introdução ao estudo de cada um dos autores selecionados a seguir, abrindo a possibilidade para outras pesquisas individuais que possam ser feitas utilizando materiais, documentos, teorias e escolas críticas diferentes, para aceder a compreensões cada vez mais elaboradas de pontos de vista diversos sobre a importância, a qualidade estética ou mesmo o impacto que uma determinada obra possa vir a exercer no mundo da cultura. Além do mais, não poderemos nos esquecer, como foi dito acima, que esses autores exemplificam uma possibilidade de escolha que neste momento procura criar um certo quadro representativo possível da vasta experiência literária do séc. XX. Há muitos outros autores tão importantes quanto os que convidamos vocês a conhecer em linhas gerais e que devem ser lidos com tanto interesse quanto os que lhes propomos a seguir.

Desejamos a todos uma ótima leitura e relembramos que uma leitura crítica se faz junto com a produção de fichamentos de leitura, o que possibilita tanto o exercício da escrita compreensiva, ou seja, da construção de uma retórica ou de um estilo pessoal de escritura, quanto um registro de trabalho que possibilite o recurso do retorno a idéias e hipóteses de trabalho sobre os textos que se deseje analisar criticamente.

Enfim, o movimento crítico se estabelece justamente no cruzamento das leituras teóricas e no desenvolvimento de habilidades compreensivas que só podem ter êxito quando associadas ao conhecimento cada vez mais elaborado de uma experiência de leitura do corpus literário, este, tão vasto quanto o próprio conhecimento humano acumulado no percurso da história.

5 A experiência figurativa do tempo e do espaço ficcionais

Neste capítulo, você estudará uma introdução à biografia e à produção literária de Marcel Proust um dos escritores mais representativos da Literatura Ocidental do século XX. Procurar-se-á dar uma introdução ao estudo de sua obra, abrindo a possibilidade para outras pesquisas individuais que possam ser feitas utilizando materiais, documentos, teorias e escolas críticas diferentes, para aceder a compreensões cada vez mais elaboradas de pontos de vista diversos sobre a importância, a qualidade estética ou mesmo o impacto que uma determinada obra possa vir a exercer no mundo da cultura.

5.1 Marcel Proust

Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust, mais conhecido como Marcel Proust, foi um dos escritores que tendo vivenciado a passagem do século XIX para o século XX — *com a prosperidade e o glamour da belle époque, a nostalgia do fin de siècle e a explosão e renovação cultural das vanguardas européias*, mais tarde, influenciou fortemente a literatura do séc. XX. Marcel Proust nasceu em Paris, em 10 de Julho de 1871 e faleceu em 18 de novembro de 1922, na mesma cidade. Sua obra principal, *À la recherche du temps perdu*, traduzida para o português como *Em busca do tempo perdido*, composta de sete romances, é considerada por muitos críticos como uma das obras mais importantes da Literatura Ocidental de todos os tempos.

Muitos biógrafos narram que Marcel Proust sofreu de asma desde a infância e que aos nove anos de idade teve uma forte crise respiratória que deixaria marcas profundas em toda a sua vida. Isto porque, com a chegada da primavera e com o ciclo biológico natural de polinização das plantas, Proust passaria a viver com o fantasma das crises asmáticas provocadas por reações alérgicas ao pólen. Muitas biografias também se referem ao sofrimento e à depressão que se seguiu à morte de sua mãe, em 1905, após



Marcel Proust

Para você poder entender melhor o contexto histórico e cultural que deu as condições de possibilidade para que a literatura do século XX tivesse as características que teve, é de grande importância dedicar algum tempo à pesquisa dos três momentos culturais que mencionamos como marcos históricos que não podem se desconhecer: a belle époque, o fin de siècle e o surgimento das vanguardas na Europa.

Você pode ler algumas páginas em versão digital do livro do professor Rafael Gómez Pérez sobre a *belle époque* no seguinte endereço: <<http://books.google.com/books?id=nL6SLk5tX4C&pg=PA134&lpg=PA134&dq=belle+epoque&source=web&ots=3HPgj80z7y&sig=pU38-9Mvi3xF57OjDz90XMyIFyk#PPA134,M1>>. Sobre o *fin de siècle* e as vanguardas européias, você pode ler alguns dados importantes nas seguintes páginas: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fin_de_si%C3%A8cle> e <<http://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>>.

a qual Proust praticamente se isolou da vida social, no número 102 do Boulevard Haussmann, em Paris e iniciou a escrita de sua obra cume, que seria publicada entre 1913 e 1927, *Em busca do tempo perdido*.

Já foi mencionada, anteriormente, a importância que a obra de Proust teve para a literatura do século XX. A obra proustiana, ao desenvolver uma narrativa não apoiada de modo preponderante na trama, privilegiou um trabalho de investigação sobre a experiência figurativa do tempo e do espaço ficcionais.

Muitos críticos concordam em afirmar que a primeira frase do célebre texto de *Em busca do tempo perdido*: “Por muito tempo, eu fui me deitar cedo (...)”, ao remeter a história à primeira pessoa, mais que contar a história de vida de um narrador que se lembra de suas experiências, inaugura, na verdade, a possibilidade de uma nova forma de escritura narrativa desvinculada de um modelo narrativo que chamamos de mimético. Sem a preocupação com o desenvolvimento conclusivo da intriga, não há um final nessa história que não seja a abertura mesma de uma nova relação do leitor com essa verdadeira aventura do espírito ao relatar ficcionalmente as diversas faces da experiência dos sentidos, da memória e da reflexão estética por meio da literatura.

A experiência do tempo afetivo é determinante no sentido de que para Proust o tempo será descrito a partir de determinados “lapsos” se assim podemos dizer, momentos nos quais um certo evento, muitas vezes banal, inaugura uma linha de construção temporal que surge ou emerge da relação singularíssima da imaginação, da reflexão e da experiência de escritura como elaboração formal e expressiva da memória como ficção literária. Assim é que se apresenta a famosa “cena” da “Madeleine”, na qual uma experiência degustativa de um pedaço de bolo molhado numa colher de chá se alia à atmosfera que envolve esse momento, dispostivando uma longa série de acontecimentos narrados e que extrapolam completamente sua suposta origem, relacionando esteticamente um momento banal de vivência à construção de toda uma série de outras experiências que, no fim das contas, serão redobradas e disseminadas sobre a experiência singular primeira, à qual não retorna mais.

Fonte sem origem determinada, verdadeiro fluxo do tempo que se revelara na distância de uma memória construída sobre a certeza daquela presença tênue de felicidade, o prazer indescritível da experiência temporal produzida pela Madeleine molhada no chá, produziria uma série de outras experiências temporais que, finalmente, jamais alcançariam sua cintilante e dispersiva origem, mas a relançariam adiante numa constante fuga, numa estranha capacidade de descrever essa mesma impossibilidade, ou seja, a impossibilidade de retornar a mesma sensação, mas que produzirá paradoxalmente outras tantas experiências temporais às quais somente o movimento próprio à escritura literária poderia aceder.

Há nesse movimento da literatura o paradoxo que a arte e a crítica não cessarão de pôr em evidência durante todo o século XX. Qual seja, o momento no qual se instaura o movimento próprio de coexistência da busca e da criação de uma experiência limite de temporalidade, ou como diz o próprio Proust, ao descrever pontualmente o teor filosófico de sua obra: “Um pouco de tempo em estado puro”.

A busca dessa experiência vivida jamais será atingida, como o metaforiza o próprio Proust e, ao contrário, deverá coexistir no mesmo movimento que instaura e cria a experiência pela via dupla da escritura, vale dizer, representação e performance a um só tempo do tecido móvel do vivido. A experiência desse tempo em estado puro será finalmente o que gerará sua própria impossibilidade conclusiva ou puramente representativa. Ali onde o narrador proustiano, mais do que simplesmente representar essa oblíqua temporalidade, experimentou no próprio redobramento do tempo, como que saltar sobre sua própria sombra.

Propomos-lhe a leitura de um belo trecho do primeiro romance da série *Em busca do tempo perdido: Du côté de chez Swann*. Esse romance foi traduzido ao português como *A caminho de Swann* e ao espanhol como *Por el camino de Swann*. A seguir, transcrevemos o trecho que gostaríamos que você lesse prestando especial atenção ao desencadeamento da memória e do profundo prazer provocado pelo sabor da Madeleine molhada no chá:

Hacia ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de in-



Reprodução da capa de *Du côté de chez Swann*

Você poderá encontrar *Por el camino de Swann* na seguinte página: <<http://www.librosgratisweb.com/html/proust-marcel/por-el-camino-de-swann/index.htm>>. O trecho que reproduzimos corresponde às páginas 38 e 39 desse site, cuja leitura integral recomendamos. Você pode ter acesso a todos os romances que compõem *En busca del tiempo perdido* em espanhol na seguinte página: <<http://www.librosgratisweb.com/autores/proust-marcel.html>>. Mas, se preferir, você pode ter acesso à totalidade da obra de Proust em francês a partir do link: <<http://jydupuis.apinc.org/Proust/index.htm>>.

vierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no; pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en, mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. El brebaje la despertó, pero no sabe cuál es y lo único que puede hacer es repetir indefinidamente, pero cada vez con menos intensidad, ese testimonio que no sé interpretar y que quiero volver a pedirle dentro de un instante y encontrar intacto a mi disposición para llegar a una aclaración decisiva. Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que le sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad, y entrarla en el campo de su visión. Y otra vez me pregunto: ¿Cuál puede ser ese desconocido estado que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad, y de su realidad junto a la que se desvanecen todas las restantes realidades? Intento hacerlo aparecer de nuevo. Vuelvo con el pensamiento al instante en que tomé la primera cucharada de té. Y me encuentro con el mismo estado, sin ninguna claridad nueva. Pido a mi alma un esfuerzo más; que me traiga otra vez la sensación fugitiva. Y para que nada la estorbe en ese arranque con que va a probar captarla,

A experiência figurativa do tempo e do espaço ficcionais

aparta de mí todo obstáculo, toda idea extraña, y protejo mis oídos y mi atención contra los ruidos de la habitación vecina. Pero como siento que se me cansa el alma sin lograr nada, ahora la fuerzo, por el contrario, a esa distracción que antes le negaba, a pensar en otra cosa, a reponerse antes de la tentativa suprema. Y luego, por segunda vez, hago el vacío frente a ella, vuelvo a ponerla cara a cara con el sabor reciente del primer trago de té, y siento estremecerse en mí algo que se agita, que quiere elevarse; algo que acaba de perder ancla a una gran profundidad, no sé qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando.

Indudablemente, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquel, intenta seguirlo hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos, y muy confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprensible torbellino de los colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como a único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero el sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de qué época del pasado se trata”.

5.2 Marcel Proust crítico

Marcel Proust também escreveu sobre arte e estética em geral. É o que provam, por exemplo, suas traduções do esteta inglês John Ruskin nas quais aparecem, além do trabalho de tradução, alguns apontamentos e textos críticos que o autor da *La Recherche* escreveu como posicionamento crítico em relação a Ruskin e a questões pertinentes a sua época. É o caso do prefácio que escreveu sobre a tradução que fez de *Sésame et les lys*, do citado John Ruskin. [Sur la lecture](http://jydupuis.apinc.org/Proust/Proust-Surlalecture.pdf) ou *Sobre a leitura* é um ensaio literário sobre estética, particularmente sobre a questão da leitura e os devaneios prazerosos que daí provêm, onde Proust, antes de apenas “prefaciá-lo” ou remeter-se a seu “mestre”, tem voz própria e assume singularmente suas convicções estéticas.

Você pode ler o texto no seguinte endereço: <<http://jydupuis.apinc.org/Proust/Proust-Surlalecture.pdf>>.

De fato, desde 1908, quando Proust começa a se desinteressar do projeto de tradução das obras de Ruskin e escreve então *Contre Sainte-Beuve* (*Contra Sainte-Beuve*, em tradução livre), podemos perceber uma preocupação com a crítica em sua obra. Nesse livro, Proust se posiciona,

Para entender a importância do trabalho deste polêmico crítico do século XIX cuja obra provocou grande interesse em Proust e que, depois, o levou a repensar criticamente suas idéias contestando-as em seu *Contre Sainte-Beuve*, recomendamos-lhe a leitura do artigo do crítico Juan Malpartida no seguinte endereço: <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=9750>>. O artigo de Malpartida também lhe ajudará a compreender muitos dos grandes temas de debate que ocuparam a cena intelectual do século XIX e que formaram parte do contexto cultural que influenciou na gênese das profundas mudanças nas artes e na literatura que aconteceram na passagem do séc. XIX para o XX.

justamente como o indica o título, contra as posições estéticas e os métodos de crítica literária de *Sainte-Beuve*.

Poderíamos pensar, justamente a partir de *Contre Sainte-Beuve*, em como a tarefa crítica em Proust aparece em sua própria obra mestra, *Em busca do tempo perdido*. Pois se nos atermos à história da gênese de sua obra, veremos que o próprio autor considera esse livro como “um verdadeiro romance”. Com efeito, Proust elabora a questão crítica a partir de uma expressividade própria, trabalhada a partir de um estilo que aí não difere substancialmente do que será incansavelmente aprimorado até sua morte.

O título original desse livro: *Contre Sainte-Beuve. Souvenir d'une matinée* (*Contra Sainte-Beuve. Lembrança de uma manhã*, em tradução livre) remete, indubitavelmente, à temática da memória involuntária e que operará em *La Recherche* como verdadeiro “diagrama” teórico interno, se assim podemos dizer, pois exercerá um papel estruturado do modo de concepção sobre a temática do tempo e do espaço na obra, realizando verdadeiras pontes entre momentos diferentes no interior da mesma.

Com efeito, a respeito da complexidade dessa narrativa “quase sem enredo” — mas povoada de descrições minuciosas e de momentos que vivem de certa microscopia ao mesmo tempo em que se definem por vastidões tão inusitadas quanto as visões que possibilitam certas paisagens físicas ou da memória, não importa a ordem — afirma o crítico Paulo Mendes Campos em seu ensaio sobre *Em busca do Tempo perdido*:

Proust teve a visão de sua obra no decorrer de um fato corriqueiro: levou à boca um bolinho chamado *madeleine*, molhado numa infusão de tília, e teve a revivência de sua infância. Sentiu um prazer delicioso, antes de saber a causa; ficou indiferente às vicissitudes, aos desastres inofensivos da vida, à sua brevidade ilusória. Deixou de se sentir medíocre, contingente, mortal, e passou a ser uma essência preciosa. Era a luta e a vitória do *Espírito* contra o *Tempo*. A vida interior é incompreensível à inteligência. Para demonstrar isso, Proust criou um sistema lógico, com as leis próprias da vida afetiva, em contraposição às leis do raciocínio. Como o criador da psicanálise, mostrou que o mundo do inconsciente é de uma vastidão ilimitada, iluminado pela pequena luz da consciência. Seu intento é revelar a imagem do universo deformado pela inteligência. Para

conseguir seu intento, Proust muniu-se de um estilo fora do comum, quase sem similar na historia literária (...) (In: SEIXAS. H., 2005, P. 56–57).

Nesse sentido e a partir dessa consciência sobre os avatares do inconsciente através do trabalho da escritura e da *memória involuntária*, as lembranças se enredam umas às outras em determinados momentos. Elas seguem um ritmo dado muitas vezes por momentos banais, mas de forte significação para o narrador, onde os sentidos se amarram a percepções sonoras, olfativas e tácteis, como na cena da Madeleine molhada no chá, mas também em outras cenas, como, por exemplo, naquelas do último livro da série, *Le Temps retrouvé*, traduzido como *O tempo redescoberto*. Nelas, se percebe, por parte do narrador, a construção de um verdadeiro campo de observação sobre as descrições e os fatos narrados ao longo da obra. Campo de observação sobre o tempo, afinal, onde um olhar sobre a memória é como um feixe de recordações que associa partes do tempo com descrições que possibilitam verdadeiros blocos de percepção, a vivência ou revivência de certas cenas que advêm como jorros de lembrança e que reúne, no admirável estilo proustiano, o tempo em seu ritmo dissociado ou fragmentário, mais uma vez emoldurado na dinâmica da escritura.

Em *O tempo redescoberto*, certos momentos inauguram verdadeiras passagens ou “túneis” na densa rede da memória, trazendo de volta os acontecimentos que se reorganizaram em outra dimensão temporal e constituíram até ali a rede complexa de uma história que se projeta em todas as direções da memória, aí onde o tempo, enfim redescoberto, é o próprio de um retorno do passado sob novas formas; sorte de hibridização temporal levada a cabo pelo discurso literário e que marca a própria constituição da escritura ficcional, posicionando o narrador num lugar próprio à literatura, campo de experimentação estética do tempo e do espaço. Campo da experiência afetiva, enfim, da sensação tornada espaço e tempo ficcionais. Em uma palavra: Temporalidade.

Veremos, mais adiante, como a questão da memória involuntária, que é o tema filosófico por excelência que perpassa toda a cena da Madeleine a que acabamos de nos remeter, articula-se na obra mestra proustiana como o grande eixo de discussão crítica e teórica dentro do romance. Uma das grandes características de certas obras literárias do século

O tema da memória involuntária foi mencionado na primeira parte deste livro e está relacionado ao tema da “duração” na filosofia de Henri Bergson. De fato, o tempo, que é descrito em sua relação a uma série de percepções sensoriais que o narrador proustiano experimenta, é a própria descrição de uma consciência do tempo que se elabora ela mesma em relação à imagem que certas experiências elaboram na construção literária operada pelo discurso do narrador. Assim é que um fato de percepção influenciará outra percepção afetiva que pode levar à construção ou à reconstrução, em outro nível, de cenas já descritas em outros momentos da obra.

XX é, justamente, entender o texto ficcional como campo de reflexão de questões teóricas, entender a escrita ficcional como escrita crítica, mas sem abandonar, no entanto, a linguagem narrativa e inventiva.

De fato, há diversos momentos em que personagens proustianos, ao se relacionarem em círculos artísticos, nos sarais literários, nas festas e vernissages embalados pela música clássica, discutem questões políticas, filosóficas e estéticas. Nessas ocasiões, o autor pôde desenvolver uma série de reflexões acuradas a respeito de temas como a percepção estética sobre o tempo e suas conseqüências literárias, o amor e o ciúme como afetos complexos que se atraem e se distanciam, onde a ausência do ser amado pode ser pensada como verdadeiro eixo analítico de toda uma aproximação psicológica sobre o sentido do afeto e a elucubração estético-filosófica e também o tema do homossexualismo que é tematizado particularmente no livro *Sodoma e Gomorra* de *Em busca do tempo perdido*.

A questão da reflexão crítica em Proust não deve ser entendida como sendo semelhante à forma técnica ou metodológica dos textos críticos acadêmicos, mas, antes, está incorporada pela linguagem literária e, mesmo trabalhada criativamente, ela conserva a força polêmica de um texto crítico. Essa linguagem crítica aparece muitas vezes na voz de seus personagens e em outras ocasiões ela é proferida pelo próprio solilóquio desse narrador proustiano que se confunde irremediavelmente com a figura do escritor sem, contudo, poder ser aí identificado de forma absoluta.

6 Franz Kafka

Neste capítulo, você terá uma introdução à biografia e à obra de um dos escritores que mais contribuiu a uma verdadeira revolução da literatura do século passado que obrigou a crítica a se repensar e a repensar a literatura.

6.1 Kafka e a transformação da literatura

Em seu famoso ensaio, *Kafka y sus precursores*, o argentino Jorge Luis Borges (outro dos grandes escritores do século XX que estudaremos mais adiante), falando sobre os escritores que, de um modo ou de outro, teriam antecipado Kafka, chega a uma engenhosa conclusão. Na verdade, diz Borges, “cada escritor *crea* a sus precursores”. Franz Kafka foi um desses escritores que obrigou a crítica, os leitores críticos e os próprios escritores posteriores a ele a repensar a literatura. “Su labor – escreve Borges referindo-se a Kafka – modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges, 1974: 712). O impacto da obra de Kafka foi tão grande que, a partir da leitura de seus textos, foi possível, segundo Borges, ler de um modo renovado os autores anteriores a ele e, obviamente, modificar a concepção da literatura posterior a sua obra.

Os estudos sobre Kafka são milhares e muitas vezes fortemente dissimiles, fato que, naturalmente, nos alerta sobre a dificuldade da crítica de poder dar conta de uma obra tão complexa quanto de inesgotáveis interpretações sobre a qual existe, no entanto, o consenso de se tratar de uma das que mais influenciou a literatura do século XX até hoje. O filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre, por exemplo, não duvidou em chamá-lo de “pai da literatura moderna”. Tanto reconhecimento, justo, sem dúvidas, contrasta com o que foi a sua existência, “uma vida humilde, dir-se-ia escondida, de um homem marcado para a morte prematura e em cujo túmulo se escreveria a palavra que escreve o espectro na famosa gravura de Goya: *Nada*”, afirma Otto Maria Carpeaux em um belo ensaio sobre o nosso autor (Carpeaux, 2005: 15).



Franz Kafka

Otto Maria Carpeaux foi um dos mais importantes críticos e historiadores da literatura no Brasil, país aonde chegou em 1939, fugindo dos nazistas. Carpeaux nasceu na cosmopolita Viena de 1900, de pai judeu e mãe católica e morreu no Rio de Janeiro, em 1978. Formou-se em Direito e Filosofia em Viena e também estudou matemáticas em Leipzig, sociologia em Paris, literatura em Nápoles e ciências políticas em Berlim. Em 1938, teve que fugir com sua esposa do avanço das tropas hitlerianas, chegando na Bélgica e depois no nosso país, onde se naturalizou brasileiro. Carpeaux escreveu os oito volumes que compõem sua monumental *História da Literatura Ocidental* além de vários outros livros que estão sendo reeditados no Brasil. Para saber mais sobre este grande intelectual que teve um papel importante para a formação da crítica brasileira, aconselhamos-lhes a leitura da seguinte página: http://www2.correioweb.com.br/cw/2001-05-13/mat_38011.htm.

Franz Kafka nasceu em Praga, em 1883 e morreu de tuberculose no sanatório de um obscuro médico de Kierling, perto de Viena, em 1924. Na época em que Kafka nasceu, a cidade estava sob o domínio do Império Austro-húngaro e somente em 1918, seis anos antes da morte de Kafka, foi proclamada a República de Tchecoslováquia, com capital em Praga, que durará até 1993, quando se divide em República Tcheca e Eslováquia. Otto Maria Carpeaux, crítico erudito e grande historiador da literatura, nascido em Viena em 1900 e refugiado no Brasil durante a segunda guerra mundial, traça, no ensaio mencionado, um esboço do que teria sido a atribulada vida de Kafka e, também, das peripécias pelas que passaram os originais de sua obra.

Uma das observações mais interessantes de Carpeaux sobre a vida de Kafka é a sua relação com a sua cidade natal, onde morou a vida toda, mas com a qual lhe teria sido difícil estabelecer laços identitários claros devido às características peculiares da Praga dessa época:

[...] é uma cidade cheia de recordações e de espectros, habitada por tchecos que não querem falar alemão, e por alemães que não sabem falar tcheco, e no meio entre eles uma minoria judaica que fala alemão sem ser alemã, mas que tampouco é tcheca. Em caso nenhum Kafka pode ser chamado – como é usual nos países anglo-saxônicos e no Brasil — *escritor tcheco*. [...] Seria escritor austríaco? Não existe uma independente literatura austríaca; faz parte da literatura alemã, e Kafka escreveu sempre e tudo em alemão. Mas seria, então, escritor alemão? Seria ele o primeiro a protestar; pois embora desobedecendo às crenças e às leis de sua religião paterna, sempre julgou ser judeu [...]. (Carpeaux, 2005: 16)

Este esclarecedor trecho revela também uma questão essencial: o próprio Kafka se considerava judeu, mesmo não seguindo as leis de sua religião. A condição judaica é um tema dos mais ricos e interessantes e sobre o qual muitos grandes filósofos se debruçaram e se debruçam atualmente. A ele, está associado o tema do exílio, do sem pátria, sem terra, da *displaced person* a que Otto Maria Carpeaux se refere, a pessoa deslocada que nunca encontra a sua casa, *seu* lugar. Um tema que, como veremos adiante, Maurice Blanchot destaca quando faz a sua leitura de Kafka. A ele está ligado outro tema importante que, segundo muitos críticos, teria sido decisivo para a vida literária de Kafka: a difícil relação com seu pai a quem Carpeaux se refere com as seguintes palavras: “Mal agüentou a

atmosfera da casa do pai, um velho em cuja cara milênios de perseguição e de estudo talmúdico tinham inscrito mil rugas em torno da boca cheia de sarcasmo, um tirânico complexo de superioridade” (p. 17).

Porém, Kafka nunca conseguiu se liberar de sua relação de dependência com seu pai nem, por outro lado ou, por isso mesmo, assumir um casamento com nenhuma das mulheres com quem manteve relações amorosas. Em 1922, é compulsoriamente aposentado após terem lhe diagnosticado uma tuberculose da laringe. Morrerá dois anos mais tarde no sanatório de Kierling que Carpeaux, em sua última viagem a sua cidade natal, Viena, visitara. O relato dessa peregrinação a Kierling, atrás de informações sobre os últimos e sofridos anos de Kafka na clínica de um tal Dr. Hoffmann, é de uma beleza singular. E, também, acrescenta um dado surpreendente à biografia de Kafka. Depois de ter sido recebido com hostilidade pelo filho, também médico, do falecido Dr. Hoffmann, Carpeaux, de volta em Viena, foi informado que “o Dr. Hoffmann foi provavelmente um ex-nazista que se assusta ao ouvir o nome de um judeu morto, com medo de ser denunciado como assassino” (Carpeaux: 30). Na Kierling da década de setenta, “ninguém se lembra”, narra nosso crítico, que nessa clínica passou os últimos anos de vida o homem que iria transformar radicalmente o destino da literatura de seu século. Talvez Kierling continue, hoje, esquecendo Kafka. Mas, a cidade velha de Praga conserva a casa em que Kafka morou e ergueu um museu em sua memória. Nesses quarteirões espectrais, é possível tentar imaginar como teria sido a Praga de Kafka, daquele rapaz magro, empregado durante dezenove anos em um certo Instituto de Seguros de Acidentes de Trabalho, um burocrata subalterno que imaginou, talvez sem propor-se, o destino do homem das grandes cidades. Escreveu a solidão, o exílio, o deslocamento, a dissolução do “eu”, essa desolação e desamparo que são temáticas que, a seu modo, podemos ler em escritores como Robert Müssil, Samuel Becket e que, no Brasil, podemos ler em João Gilberto Noll, um dos nomes maiores da literatura que hoje se escreve em nosso país.

Em vida, Kafka publicou somente dois volumes de contos que quase ninguém leu. Antes de morrer, escreveu um testamento encarregando seu amigo, Max Brod, que queimasse todos os originais por ventu-

ra ainda existentes em suas gavetas. Brod não somente não obedeceu, publicou-os. Lembra Carpeaux que a editora Die Brücke publicou *O processo*, em 1925 e *O castelo*, em 1926, mas, sem sucesso. Logo depois, a editora foi à falência e os livros vendidos como papel de embrulho. Somente em 1932, depois de um artigo escrito dois anos antes pelo alemão Thomas Mann, prêmio Nobel de literatura em 1929, elogiando a Kafka, é que um editor judeu de Berlim, Schocken, decidiu editar a obra completa de Kafka. Porém, por causa do regime nazista tanto Schocken como Brod, tiveram que iniciar uma série de fugas. Finalmente, “Brod conseguiu fugir para a Palestina, levando consigo os originais. Foram feitas cópias e saiu, enfim, em 1941, a edição Schocken em Nova York, base de todas as edições posteriores e das traduções para outras línguas”, escreve Carpeaux (p. 18).

Como já comentamos, apesar de morar em Praga e falar a língua tcheca, Kafka escreveu praticamente toda sua obra em alemão. O cruzamento de línguas e a questão da influência política e cultural do germanismo criarão uma espécie de jogo de forças muito específico em sua escrita, desenvolvendo tematicamente o absurdo, o desespero e a solidão. Todos esses temas irão compor a síntese das cenas do mundo ocidental moderno, com os fenômenos do fascismo, das revoluções tecnológicas e as fortes transformações da geografia urbana nas grandes cidades.



Capa e Contracapa de *A metamorfose*.

O romance *A metamorfose* conta a história de um homem, Gregor Samsa, que em um dia qualquer acorda transformado em um grande inseto. Em *O Processo*, um homem comum, funcionário de uma empresa administrativa, como o foi o próprio Kafka em sua curta vida, é preso, processado e condenado sem jamais saber porque. Em *O Castelo*, livro inacabado, no qual falta o último capítulo, publicado após a sua morte, o topógrafo K. que não é o mesmo funcionário K de *O processo*, fica aguardando a resposta dos altos funcionários do Castelo para saber se pode ou não permanecer na cidade onde foi chamado para executar um trabalho que justamente ele não pode cumprir por determinação da mesma instância superior. Enfim, as histórias de Kafka por descrevem o próprio absurdo e o irracional, enquanto fatos humanos sem, contudo jamais terem em sua forma expressiva nenhum tipo de “apelo” irracional como, por exemplo, a utilização de “temas” ou variantes sintáticas ou retóricas não-lógicas, deram origem ao termo *kafkiano*.

Kafka escreve de forma absolutamente clara e lógica, esmiuçando mesmo a caracterização das cenas e dos personagens. Trabalha temas a partir de uma operação expressiva que, ao serem narrados, revelam-se no encadeamento de suas descrições como a própria essência do mundo em que vivemos. Paradoxal e absurda. A própria forma em que os fatos são contados, de forma clara e objetiva, ao mesmo tempo em que apresenta uma situação bizarramente paradoxal e sem saída em relação à história e aos personagens, cria a esperança finalmente impossível de sua conclusão.

Essa “artimanha”, elevada à perfeição no estilo de Kafka, produz uma sensação estranhamente desesperadora em qualquer um que leia seus textos. Sem rebuscamento do estilo, a história é elaborada e preenchida de uma estranha luz negra que paradoxalmente ilumina suas cenas a partir de intuições extremamente elaboradas sobre o espírito humano, seus abismos e suas solidões. Essa escritura se apresenta como uma expressão única da literatura no início do século XX, aliando os temas ao próprio trabalho da linguagem levado a cabo pelo estilo de Kafka. Maurice Blanchot explicará a singularidade da obra e do estilo de Kafka a partir do que ele chama de “a exigência da obra” no escritor de *A metamorfose*.

6.2 A exigência da obra em Kafka

Além do ambiente cultural híbrido e atravessado de intensas questões políticas e históricas a que se liga tanto o corpo da obra como o corpo do escritor, pois veremos que a questão do corpo em Kafka é fundamental para se compreender sua escritura e sua obra, há o que o crítico Maurice Blanchot chama de “exigência da obra” em Kafka. De fato, não podemos esquecer do ambiente familiar de Kafka, dos seus problemas de relacionamento com seu pai, figura dominante e com a qual Kafka se debatera por toda a sua vida. No livro *Carta ao Pai*, Kafka dá toda a dimensão dessa crise fundamentalmente psíquica.

A exigência da obra para Kafka é, segundo Blanchot, o resultado do somatório das questões sociais e familiares que Kafka vivia na Pra-

ga do começo do século XX e das particularidades que seu gênio pôde elaborar na forma de uma obra altamente reveladora dos meandros filosóficos e psicológicos à que a arte da literatura está constitutivamente ligada. Um dos documentos fundamentais para a compreensão da literatura de Kafka é seu *Diário pessoal*, que de forma excepcional constitui um dos documentos mais importantes para o entendimento das questões relacionadas à subjetividade e ao psiquismo que se elaboram em conjunto às problemáticas estéticas que emergem na composição de uma obra literária. Kafka elabora reflexões acuradas, sobre todo esse complexo trabalho de composição da obra, mas é possível observar que quando relata essas questões remete constantemente aos problemas de relação familiar, de insegurança a respeito de seu próprio trabalho artístico e, fundamentalmente, dos problemas que seu desejo artístico enfrenta diante de um projeto de escritura tão grande e tenso quanto sua complexa relação familiar.

Kafka vive um eterno dilema entre escrever o melhor possível e utilizar todo o seu tempo de vida a isso ou se submeter à lei “natural” da constituição de uma família e da repetição do exemplo paterno, a quem, como vimos, ele se opunha intensamente por seu caráter dominador e castrador. Daí que a biografia de Kafka mostre seus recorrentes fracassos, se assim podemos dizer, em relação a essa paradoxal estabilidade familiar que ele jamais pôde aceitar, a lei específica de sociabilidade que coexiste na estrutura familiar. Kafka queria escrever acima de tudo, mas, ao mesmo tempo, relacionava esse desejo extremo a uma certa incapacidade de manutenção da tarefa artística e da lei familiar e social que se liga simbolicamente ao matrimônio. Blanchot explica essa questão num trecho de seu extraordinário livro sobre crítica e teoria literárias: *L'espace littéraire*. A propósito do dilema que vive Kafka, o crítico francês afirma:

Kafka oscila pateticamente. Tanto que ele parece tudo fazer para criar uma morada entre os homens na qual “a potência de atração é monstruosa”. Ele procura ficar noivo, ele faz jardinagem, ele exerce trabalhos manuais, ele pensa na Palestina, ele procura um apartamento em Praga para conquistar não apenas a tranquilidade, mas a independência de um homem maduro e vivaz. Sobre esse plano, o debate com o pai permanece essencial e todas as novas notas do *Diário* o confirmam, mostrando que Kafka não tem desconhecimento do que a psicanálise

poderia lhe revelar. Sua dependência em relação à família, não apenas o tornou fraco, estranho às tarefas viris (assim como ele o afirma) mas, como essa dependência lhe horroriza, tornam-se insuportáveis, para ele, todas as formas de dependência – e, de início, o casamento que lhe lembra com desgosto o do seus pais, a vida em família da qual ele gostaria de se liberar, mas na qual ele gostaria também de se engajar porque ela também é o cumprimento da lei, é a verdade, aquela do pai, que o atrai tanto quanto o afasta, de modo que “realmente eu me mantenho em pé diante de minha família e, sem cessar, em seu círculo, eu brando facas para a ferir mas, ao mesmo tempo, para a defender”. (Blanchot, 2005, p. 91) (Tradução nossa).

Por outro lado, dirá Blanchot no parágrafo seguinte, remetendo-se à outra bandeja dessa balança que oscila sem parar e que nesse mesmo movimento elabora a própria escritura de Kafka, há o desejo da escritura e da literatura que constroem sem cessar o próprio espaço da obra e da exigência da obra. Um desejo de literatura que deve ultrapassar todas as barreiras, mesmo que essas “barreiras” sejam desejáveis, mesmo que elas sejam o próprio cumprimento da lei social mais básica, a lei do pai e da continuidade das gerações:

Por outro lado ele vê cada vez mais, e a doença (tuberculose) naturalmente o ajuda a ver que ele pertence à outra margem, que, banido, ele não deve abusar desse banimento, nem permanecer passivamente acuado e esmagado contra essas fronteiras, através uma realidade da qual ele se sente excluído e a qual ele jamais teria vivenciado, porque ele ao teria nem mesmo nascido. Esta nova perspectiva poderia ser somente aquela do desespero absoluto, do niilismo que lhe atribuímos muito facilmente. Que o desespero seja seu elemento, como o negar? É sua morada e seu “tempo”. Mas esse desespero não é nunca sem esperança; essa esperança não é, freqüentemente, a não ser o que reflui do desespero, o que vem da esperança, mas aquilo mesmo que nos impede que a desesperança nos retome, aquilo que faz com que “condenados a aí terminar, somos também condenados a nos defender até o fim” e talvez então, levados a inverter condenação em liberdade. (Blanchot, 2005, p. 91) (Tradução nossa).

Observa-se, no trecho acima citado — que Blanchot desenvolve a partir de passagens do *Diário* de Kafka —, uma espécie de inversão dos valores em Kafka. O desespero gera a própria esperança que não

produz a não ser uma forma de negatividade do desespero. Mas essa negatividade do desespero pode, ao se ligar ao seu contrário, produzir a sensação e mesmo o movimento da própria esperança sem ilusões de conclusão ou resolução feliz de problemas que finalmente serão a energia e a força paradoxal da escritura de Kafka. Toda a obra de Kafka explora genialmente essas aporias entre forças positivas e negativas que não fazem a não ser serem remanejadas em sua intimidade intrínseca e originária. Daí o gênio de Kafka de saber elaborar de forma absolutamente objetiva esse jogo de contrários que nunca se neutraliza a não ser como uma continuidade sem fim que joga do interior ao exterior de seu regime de atrações mútuas. A sensação é de que algo patina e se afoga lentamente sem jamais chegar a termo exatamente como um discurso conclusivo ou uma literatura de tipo mimético na qual uma estrutura edificada conduz o enredo a etapas mais ou menos encadeadas e nas quais um desfecho é preparado e levado a termo mais cedo ou mais tarde. Em Kafka, cada imagem e cada parágrafo fazem se revolver a própria imagem ou a descrição de cenas paradoxais em seu posicionamento no interior da história.

Mas esse tipo de construção paradoxal das cenas não é senão elaborada como uma espécie de ilusão retórica, visto que o texto indica sempre uma direção dada pela força metonímica da própria construção textual e a própria história, em seu sentido narrativo, leva-o a um lugar prometido, como o próprio da direção que o texto narrativo propõe, se assim podemos dizer. Se bem que esse lugar prometido se espalha e se confunde com o próprio movimento de elaboração paradoxal de sua construção narrativa, é esse movimento mesmo de contrários na construção das cenas que se interpenetram na lógica particular do texto kafkiano, que explora a essência do paradoxo, ou em termos lógicos, diríamos que trata retoricamente da aporia. A aporia, em seu significado literal na lógica, é justamente aquilo que se apresenta como uma dificuldade de resolução inultrapassável, irresolúvel. Como exemplo, mas sem associar diretamente às preocupações de Kafka, pois deveríamos antes o fazer em relação à Cabala judaica que realmente foi assunto que o escritor de *O processo* estudou, poderíamos pensar em várias imagens do conhecimento *Zen-budista* que operam a partir de aporias.

Mais sobre Zen-budismo
em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Zen>>.

Acima, quando seguimos as palavras de Blanchot, constatamos que ele se remeteu ao modo como a tuberculose de Kafka teria influenciado na realização de sua obra. Muitos críticos se referem ainda à existência de problemas psicológicos em Kafka. Uma depressão crônica seria um deles. Outros problemas de ordem psíquica seriam aqueles vinculados à construção de sua personalidade e à influência de seu pai na constituição psíquica de seu gênio. Não nos remeteremos à discussão dessas hipóteses, mas apenas ao problema da doença pulmonar diagnosticada do escritor de Praga. Como já falamos antes, Kafka adquiriu tuberculose em 1917, começando a expectorar regularmente sangue. De algum modo sua doença acaba agravando ainda mais ou pelo menos tendo intensa participação na tensão entre sua vida dentro de uma esfera de preocupações sociais e familiares e de sua própria exigência artística. Kafka viverá apenas sete anos mais quando sua doença, evoluindo consideravelmente por causa da falta de remédios que ainda não existiam e de uma dieta inadequada que o próprio Kafka escolhe levado por obsessões alimentares particulares, acaba por levá-lo àquele sanatório em Kierling, próximo de Viena, onde falece no dia 3 de junho de 1924.

6.3 O papel fundamental da imagem do “topógrafo” na obra de Kafka

A obra de Kafka é considerada por muitos críticos como alegoria do exílio. O espaço que representa Praga no contexto histórico da época pode ser pensado como uma espécie de exílio híbrido onde se cruzam questões culturais, lingüísticas e políticas. O exílio na cultura judaica é uma imagem muito forte e de grande complexidade quando se pensa nas diásporas (necessidade de dispersão do povo judeu por causa de fatores de dominações e perseguições por outros povos) pelas que os judeus tiveram que passar. O deserto é uma imagem recorrente nos diários de Kafka e, como espaço de exílio por excelência, representa a relação fictícia com a própria esperança difícil e mitológica do encontro com a terra prometida, nesse sentido com um ideal de resolução e de estabelecimento fora da errância secular do povo judeu. Blanchot irá se referir à imagem que Kafka teria feito desse espaço de exílio que ele mesmo teria sofrido de forma singular. Como um jogo de espelhos no qual haveria *ad infinitum* a imagem de um exílio de um exílio de um exílio...



Praga, República Checa.

Se em *O Processo* o personagem K. nunca saberá por que e do que o culpam nem mesmo as razões de seu processo, se esse personagem parece sofrer sem razão as forças misteriosas de uma máquina burocrática obscura e jamais visualizável em suas engrenagens desumanas, essa imagem ainda não alcançaria toda a profundidade limite a que o personagem do topógrafo de *O castelo* oblitera em sua estranha e aparente superficialidade. Segundo Blanchot, o personagem Joseph K de *O processo*, mesmo que de algum modo perdido dentro de seu processo ainda é negligente o suficiente para imaginar que “As coisas vão sempre continuar e que ele está ainda dentro do mundo, mesmo que desde a primeira frase ele é rejeitado desse mundo” (Blanchot, 2005, p. 93).

Blanchot acrescenta:

A culpa de Joseph, como aquela que, sem dúvida, Kafka se recriminava na época que escrevia esse livro, consiste em querer ganhar o seu processo no próprio mundo, ao qual ainda acreditava pertencer, mas onde seu coração frio, vazio, sua existência de celibatário e de burocrata, sua indiferença pela família – todos traços de caráter que Kafka reencontra em si mesmo – já o impedem de manter-se.

O processo — o banimento — é sem dúvida um grande infortúnio, talvez seja uma injustiça incompreensível ou uma punição inexorável, mas também é – somente numa certa medida, é verdade, eis a desculpa do herói, a armadilha onde se deixa prender – também é um dado que não basta recusar invocando nos discursos ocos uma justiça mais alta, do qual se deve, pelo contrário, tirar partido, segundo a regra que Kafka fizera sua: “Cumpramos limitarmo-nos somente ao que ainda se possui”. *O processo* tem, pelo menos, esta vantagem, a de fazer saber a K. o que ele realmente é, de dissipar a ilusão, as consolações enganadoras que, por ter um bom emprego, e alguns prazeres indiferentes, o levam a crer em sua existência, em sua existência de homem do mundo. Mas o processo nem por isso é a verdade, é, pelo contrário, um processo de erro, como tudo o que está ligado ao lado de fora, a essas trevas “exteriores” onde se é lançado pela força do banimento, processo em que, se resta uma esperança, é aquele que avança, não em contracorrente, por uma oposição estéril, mas no sentido mesmo do erro. (Blanchot, 1987, p. 73).

Blanchot alude nesta passagem à imagem de que mesmo pelo processo que Joseph K. passa, com sua indubitável carga de contradições e

de um certo desespero frente às incertezas que daí decorrem, o personagem ainda pode estar sendo enganado por si próprio ao imaginar-se pertencente a esse inferno burocrático que o localiza, mesmo que de forma terrível, ao menos, em algum lugar. O lugar do próprio processo. De outro modo, será o horizonte sem nenhuma esperança ou pelo menos ainda mais distante de qualquer imagem satisfatória de um fim ou de uma conclusão para a errância nos arredores do Castelo que o personagem do topógrafo K. vive.

Não portador das “falhas” de Joseph K, o topógrafo K. não procura retornar a nenhuma terra natal.

Não é mais negligente mas está sempre em movimento, nunca se detendo, quase nunca se desencorajando jamais, indo de fracasso em fracasso, por um movimento incansável que evoca a inquietação fria do tempo sem repouso. Sim, ele caminha sempre, com uma obstinação inflexível, no sentido do erro extremo, desdenhando a aldeia que ainda possui alguma realidade, mas querendo o Castelo que talvez inexista [...]. (Blanchot, 1987, p. 73–74).

Esse personagem, diferentemente de Joseph K, pecara por aquilo que Kafka entendera como o pior dos pecados, a impaciência. A impaciência seria a pior das faltas justamente porque ela desconhecera a verdade própria da errância, a saber, que não há fim próximo além da própria continuidade da busca e de nunca acreditar que o fim ou o objetivo está próximo a não ser como a lei mesma da errância. Aí pode-se ler uma espécie de lei nômade do erro enquanto único caminho do conhecimento; crítica moderna das certezas da razão e crítica contemporânea da própria essência da verdade como possibilidade última do conhecimento.

A burocracia na obra kafkiana seria apenas o reflexo modulado de um problema maior e que tocava uma questão eminentemente ontológica. Seria o reflexo dessa impaciência constitutiva que atravessa a conduta do topógrafo, esse profissional das medidas, o construtor de limites no espaço que no fim das contas não pode jamais executar seu trabalho, condenado a ser aquele que diagrama o espaço, mas que não tem espaço a limitar, condenado a ser e a viver num espaço sem limites e sem horizonte de finalidade. Espaço do exílio de um exílio de um exílio que, finalmente, marca a presença desesperada, mas obstinada num espaço ex-

teriorizado por sua própria impossibilidade de constituição. Vivência de um fora sempre próximo ao espaço de sua vida no vilarejo, o topógrafo espera as ordens que virão dessa exterioridade inalcançável do castelo.

Desse modo, Blanchot conclui, em grandes linhas, uma certa imagem crítica sobre a obra desse escritor considerado como influência maior da Literatura Ocidental do século XX:

A fantasmagoria burocrática, essa ociosidade afobada que a caracteriza, esses seres dúplices que nela são os seus executantes, guardiões, ajudantes, mensageiros, que andam sempre dois a dois, como para mostrar bem que apenas são os reflexos um do outro e o reflexo de um todo invisível, toda essa cadeia de metamorfoses, esse crescimento metódico da distância que nunca é dado como infinito mas aprofunda-se indefinidamente de maneira necessária pela transformação da meta em obstáculos, mas também dos obstáculos em etapas intermediárias que conduzem à meta final, todas essas poderosas imagens não descrevem figurativamente a verdade do mundo superior, nem mesmo a sua transcendência, elas representam antes a felicidade e a infelicidade da figuração, dessa exigência pela qual o homem do exílio é obrigado a fazer do erro um meio de verdade, e daquilo que o engana indefinidamente, a possibilidade última de apreender o infinito. (Blanchot, 1987, p. 75–76).

7 Um novo caminho contra a ilusão realista

Neste capítulo, você estudará alguns aspectos da obra de Virginia Woolf considerada pelos críticos uma inovadora da linguagem literária de língua inglesa. Observaremos a necessidade de transformação estilística que a escritora pretendia alcançar para chegar no ponto de tradução de suas afecções interiores e dos sentimentos e necessidades de descrição da ambiência complexa que sua personalidade captava e procurava transmitir em palavras.

7.1 Virginia Woolf

Junto com Marcel Proust e James Joyce, seja pelo contexto histórico, seja por alguns traços ou preocupações estéticas, principalmente no que diz respeito ao tratamento dado ao tempo e ao espaço na narração e pelo seu extraordinário modo de construir o monólogo interior de seus personagens, Virginia Woolf (1882 – 1941) é uma expoente da literatura de língua inglesa que marcou profundamente a literatura do século XX.

Nascida em Londres, Virginia Woolf foi educada dentro de um círculo intelectual da alta sociedade inglesa do qual faziam parte seu pai, Leslie Stephen, teórico político, escritor e alpinista e sua mãe, Julia Stephen Duckworth, chamada também Julia Prinsep. Os pais de Virginia Woolf eram viúvos quando se casaram. O pai de Virginia tinha sido casado anteriormente com Minny Thackeray, filha primogênita do escritor William Makepeace Thackeray, tendo com Minny uma filha, Laura Makepeace Stephen, que viria a ser internada a partir de 1891 até o fim de sua vida por problemas mentais, enquanto a mãe de Virginia teve três filhos com seu marido anterior, Herbert Duckworth. Esse quadro fez com que coexistissem na família da escritora três tipos diferentes de linhagens de irmãos.

Essa situação pôde, mais tarde, a partir de estudos biográficos sobre Virginia Woolf, produzir um quadro no qual se teceram hipóteses a



Virginia Woolf

respeito de abusos sexuais sofridos pela escritora por parte de seus dois meios irmãos maternos, Gerald e George Duckworth, filhos do primeiro casamento de sua mãe. Esses abusos teriam provocado, segundo estudos biográficos, um quadro de problemas emocionais hoje em dia diagnosticados como “distúrbio bipolar do humor” e que influenciariam toda a vida e a obra da autora. Alusões a esses abusos podem ser encontradas nos relatos e ensaios autobiográficos da autora nos textos de *A Sketch of the Past (Um esboço do passado)* e *22 Hyde Park Gate (22, Hyde Park)*.

Outro importante traço biográfico da escritora é sua atuação como feminista. Virginia Woolf deu muitas palestras e conferências sobre as relações de desigualdade da mulher na sociedade inglesa e produziu muitos textos críticos sobre a condição política e cultural das mulheres no mundo intelectual e literário britânico. Esses textos são considerados hoje em dia como referência nos chamados “Estudos de Gênero”. Virginia fazia parte também do importante círculo de intelectuais chamado *Círculo de Bloomsbury*, do qual faziam parte vários intelectuais ingleses como, por exemplo, Lytton Strachey, Clive Bell, Saxon Sydney-Turner, e Leonard Woolf, bem como o economista John Maynard Keynes.

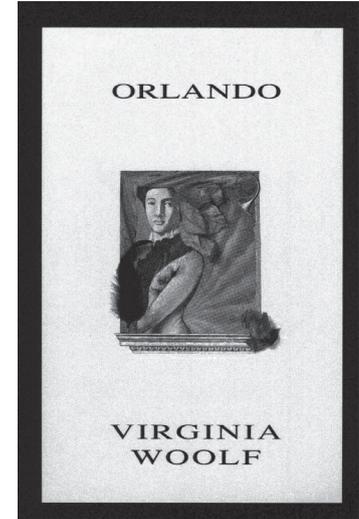
Você pode saber mais sobre o “Círculo de Bloomsbury” pesquisando em: http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9rculo_de_Bloomsbury.

7.2 Uma inovadora

Virginia Woolf é considerada uma inovadora da linguagem literária de língua inglesa. Há uma série de traços em sua obra que também confirmam uma linguagem literária preocupada em traduzir uma percepção poética sutil e singular relacionada indiretamente aos distúrbios emocionais que acompanharam sua vida psíquica, levando-a, em 1941, ao suicídio, quando, carregando pedras em seus bolsos, adentrou o rio Ouse após ter deixado uma carta ao seu marido, o escritor e co-editor de suas obras na editora The Hogarth Press, Leonard Woolf. Nessa carta ela escreve:

Tenho certeza que vou me tornar louca: sinto que não poderei mais suportar um desses terríveis períodos. Eu sinto que não me recuperarei desta vez. Começo a escutar vozes e não posso mais me concentrar. Então, farei o que acho a melhor coisa a fazer. Deste-me a maior felicidade possível... Não posso mais lutar, eu sei que desperdiço tua vida, e que sem mim poderás trabalhar. (Tradução nossa).

O primeiro livro publicado de Virginia Woolf, *The Voyage Out*, em 1915, recebe o título *A Viagem*, na edição portuguesa. Suas obras mais conhecidas são: *Night and Day* de 1919, *Jacob's Room* de 1922 (*O quarto de Jacó*), *Mrs Dalloway* de 1925 (*Mrs Dalloway*); *To the Lighthouse* de 1927 (*Passeio ao Farol*), *Orlando* de 1928, (*Orlando*); *The Waves* de 1931, (*As Ondas*). Há ainda três volumes de contos, sendo o mais conhecido, *A Haunted House and other Short stories* (*A casa mal assombrada e outros contos*), publicado após sua morte, em 1943. Virginia Woolf escreveu muitas cartas aos seus amigos intelectuais e escritores, escreveu, também, um diário e muitos textos de caráter autobiográfico, obras com caráter ficcional-biográfico, como uma biografia sobre Roger Fry e *Flush a Biographie* de 1933, história de um cachorro na forma literária de “stream of consciousness” ou “Fluxo de consciência”. Ela produziu também uma peça de teatro chamada *Freshwater: A Comedy*, encenada em 1923, revisada em 1935 e publicada em 1976.



Capa de *Orlando*, edição americana de 1946

Antes de seu primeiro romance de 1915, Virginia já escrevia artigos e ensaios críticos no *Times Literary Supplement*. Sobre sua primeira ficção, o crítico E. M. Forster escreve:

É um livro estranho, trágico, que se passa numa América do Sul que não poderemos encontrar em nenhum mapa e onde não chegaremos por nenhum barco, o qual não poderia flutuar sobre nenhum mar, uma América cujas fronteiras espirituais são vizinhas daquelas de Atlântida. Nesse romance a Sra. Dalloway já aparece, mas como personagem secundária, sendo bem diferente da Sra. Dalloway que conheceremos depois com o romance de 1925. Nesse primeiro romance, Virginia já se apresenta como observadora sensível das complexas sutilezas que se encadeiam nas transformações e nas nuances que se dão nos sentimentos. Mas ainda, nesse ponto, sua escrita é ainda herdeira e muito próxima das estratégias narrativas dos escritores clássicos. Esse “estilo”, ou essa forma narrativa, apesar de sensível e bem construída ainda corresponde a uma visão por demais próxima de uma descritividade romanesca, baseada no que os críticos chamam atualmente estar vinculado a técnicas e procedimentos de criação de uma ilusão realista. Essa tendência continuará ainda em *Night and Day*, seu romance de 1919.

Ninguém melhor do que a própria Virginia para aludir à necessidade de transformação estilística que a escritora pretendia alcançar, para chegar no ponto de tradução de suas afecções interiores e dos sentimentos e necessidades de descrição da ambiência complexa que sua personalidade captava e procurava transmitir em palavras. As impressões da vida que ela buscava fazer ressoar como literatura não poderiam depender, por mais que suas técnicas fossem complexas e adequadas, dos procedimentos das gerações de escritores logo anteriores. Sejam eles, George Eliot, Hardy ou Galsworth. Ela examina a condição de transformação por que passa sua necessidade de encontrar um caminho novo a seguir em relação aos procedimentos literários baseados numa ilusão realista.

É a vida ela mesma assim, se perguntava ela, é necessário que os romances seja assim? Observe dentro e a vida, parece, está muito longe de ser parecida com isso. Examine por um instante um espírito comum em um dia comum. A mente recebe uma miríade de impressões, banais, fantásticas, esvaecentes ou gravadas com a limpidez do aço. Elas chegam de todos os lados, chuva incessante de inumeráveis átomos. E à medida que elas caem, à medida que elas se reúnem para formar a vida de segunda ou a vida de terça-feira, a intensidade se coloca diferentemente; o momento importante não está mais aqui, mas sim em outro lugar. De modo que se o escritor fosse livre e não um escravo, se ele pudesse escrever aquilo que lhe apraz, e não aquilo que ele é obrigado, não haveria intriga, nem comédia, nem tragédia, nem história de amor, nem catástrofe convencional e talvez nem um único gérmen concebido como nos romances realistas. A vida não é uma série de lâmpadas organizadas sistematicamente; a vida é um halo luminoso, um envelope meio transparente que nos envolve desde o nascimento de nossa consciência. Seria então a tarefa do romancista a de discernir ou agarrar este espírito volúvel, desconhecido, mal delimitado, as aberrações ou as complexidades que ele pode apresentar, com a menor mistura de fatos exteriores que lhe seja possível. Não sustentamos apenas pela coragem e sinceridade, nos procuramos fazer entender que a verdadeira matéria do romance é um pouco diferente desta que a convenção nos habituou a considerar.

Vimos, anteriormente, como diversas correntes estéticas do início do século XX estavam justamente começando a instituir outras formas de percepção da vida em suas características tanto objetivas quanto subjetivas e, ainda, o quanto uma descrição do mundo não passava ela

mesma, em termos técnicos e processuais, por uma transformação das formas expressivas e estéticas que eram utilizadas até então. Na pintura, o caso do impressionismo foi e é exemplar. Virginia Woolf entra com esse texto na mesma discussão e procura instaurar uma nova expressividade na literatura. Não há uma forma fixa para os objetos. Há toda uma ambiência e uma constituição processual na descrição ou na concepção consciente de um objeto no espaço. O movimento da luz durante o dia, dentro de uma consciência impressionista ou expressionista na arte, faz com que uma cena, um objeto ou um grupo de pessoas, faz com que esse bloco perceptivo ou essa imagem, entrem em ressonância segundo movimentos complexos que o artista deve conseguir fazer expressar de um modo dinâmico e que ao “fixar” esse movimento, instaure em sua dinâmica o próprio sentido dessa linguagem própria ao impressionismo. Uma lógica específica da “clareza” ou “nitidez” do objeto retratado numa arte realista é apenas *uma* das possibilidades de se descrever esse objeto. Na verdade, existe uma preocupação que passa da finalidade de retratar o objeto de arte para uma preocupação própria ao processo de “retratação” do próprio objeto. Esse processo em sua dinâmica é infinitamente mais rico do que o próprio objeto retratado, segundo procedimentos ingenuamente considerados como objetivando apenas uma fidedignidade em relação ao seu modelo.

No caso da literatura, diríamos que existe uma dimensão psicológica específica que também deverá ser discernida a partir dessa necessidade de transgressão de padrões formais fixos realistas. Ou pelo menos, que esses procedimentos realistas fixados numa série de técnicas, como numa certa ordem da intriga ou em um tratamento sobre o tempo e o espaço na história, deverão ser questionados em uma certa perspectiva sobre sua própria “insuficiência” relativa. É onde se engajam os escritores alinhados com as necessidades estilísticas e expressivas da geração de Virginia Woolf, como Proust ou Joyce, dentre outros.

Como os impressionistas, Virginia não pode acreditar que um caractere, um traço pessoal, possa ser descrito apenas do exterior. Seria necessário conceber a escritura desses traços como um movimento que possa fazer parte também dessa turbulência própria ao ser interior que procura captar tal gradação de forças sensíveis e móveis em uma rela-

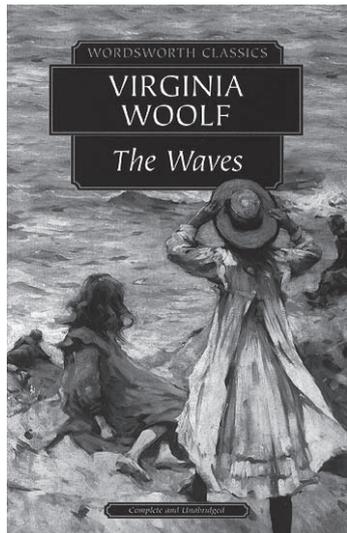
ção expressiva com seu próprio fora ou, finalmente, conceber a escritura com toda essa atmosfera híbrida que corresponde às formas da sensibilidade e do intimismo paradoxalmente relacionadas com a própria matéria de um viver em comum e que, contudo, não pode ser discernível de forma pura, lógica ou racional.

Virginia Woolf executa e performa um tratamento sobre a imagem, portanto, esta se elabora a partir dos fluxos de consciência e de toda uma estratégia posta em prática junto a procedimentos e efeitos sobre o tempo, nuançados pela textura própria do monólogo interior. Pela imagem e na imagem é o que constituirá em Virginia essa exacerbação de uma descrição dobrada e desdobrada a partir do embate entre uma interioridade psíquica desejosa de se fazer observadora e sua própria exterioridade, expressa nos contornos infinitos que os temas aí expostos fazem ressoar, como o trabalho rigoroso sobre as formas translúcidas que o tempo vem depositar sobre o espaço relacional, o que abre o efeito de uma expressividade literária impressionista e expressionista a um só tempo.

Em *As Ondas*, livro considerado a obra prima de Virginia Woolf, a escritora rompe de forma peremptória com uma necessidade da intriga. Nesse texto, não há absolutamente um fato que una os diversos personagens, mas apenas uma série de descrições de seus movimentos interiores em relação à exterioridade comum que a todos une sem, contudo, fazê-los comungar da mesma força, que em cada um só pode ocorrer em sua própria integridade móvel e singular.

Existe uma leitura desta obra – feita por sua tradutora para o francês, a também escritora Marguerite Yourcenar – que ficou famosa por seu engenho em perceber uma relação lírica e musical alegórica submersa no interior da ficção. Yourcenar assim descreve *As Ondas* de Virginia Woolf:

As Ondas é um livro com seis personagens, ou melhor, seis instrumentos musicais, pois consiste unicamente de monólogos interiores cujas curvas se sucedem, se entrecruzam, com a firmeza de um desenho que lembra *A arte da fuga*, de Bach. Nesta narrativa musical, os breves pensamentos da infância, as rápidas reflexões sobre os momentos de juventude e companheirismo confiante parecem os *allegros* das sinfonias de Mozart, abrindo, cada vez mais, espaço para os lentos andantes dos imensos solilóquios sobre a existência, a solidão e a maturidade. Com



Capa de *As Ondas*, edição britânica

efeito, *As ondas* tanto quanto uma meditação sobre a vida, apresenta-se como um ensaio sobre o isolamento humano. (WOOLF, Virginia. *As Ondas*, pp. 7–8).

De fato, sem aprofundarmos uma leitura à altura de uma obra de tal magnitude, podemos apenas introduzir uma relação entre esses acordes que conjugam cada um seis vibrações existenciais e afetivas diferentes e que são unidos todos por uma espécie de voz que antecede e produz um efeito cênico geral que engloba e compõe como que o fundo grave e infinito de um movimento incessante do mar e das ondas.

Trata-se de uma descrição de paisagem que antecede cada parte do texto. Escrito em itálico, esse fundo que emerge, contudo, no início de cada uma das partes, dá o tom, digamos assim, das performances em forma de monólogo interior, onde cada um dos personagens adentra uma vertiginosa busca de compreensão sobre a grandeza infinita da existência.

O Sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-se de grossas pulsações movendo-se uma após outra, sob a superfície, perseguindo-se num ritmo sem fim. (...)

— Vejo um anel — disse Bernard — suspenso acima de mim. Treme e balança num laço de luz.

— Vejo uma faixa de pálido amarelo — disse Susan — espalhando-se até encontrar uma listra roxa.

— Ouço um som — disse Rhoda —, chip, chap, chip, chap, subindo e descendo.

— Vejo um globo — disse Neville — pendendo como uma perola nos imensos flancos de uma colina.

— Vejo uma borla vermelho-vivo — disse Jinny — tramada com fios de ouro.

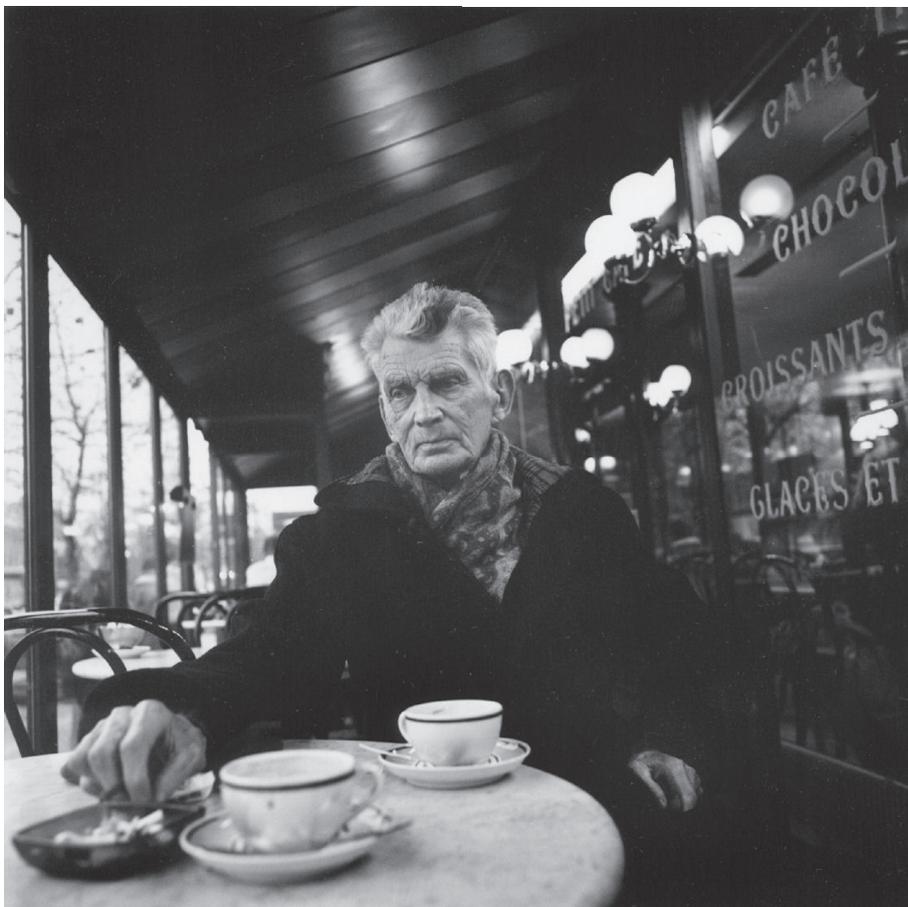
— Ouço alguma coisa batendo — disse Louis. — A pata de um grande animal acorrentado. Bate, bate, não para de bater. (...) (Woolf, Virginia. *As Ondas*, pp. 7–8).

Se havia em suas obras anteriores, como em *Mrs Dalloway* ou *O quarto de Jacó*, por exemplo, ainda um tênue fio narrativo que apontava um assunto comum que deveria ser desenvolvido na história, em *As Ondas*, ele não mais existe. Os seis personagens estão imersos no âmago de suas vidas, invadidos pela força de seus monólogos interiores, numa busca, certamente esplendorosa, porém sem termo, por uma compreensão mesmo que fugidia do mundo que os cerca e que envolve, intimamente, a própria impossibilidade de se sentirem realizados, em uma plenitude que jamais poderia se igualar, entretanto, à beleza obscura de sua própria incompletude.

8 A paixão da escritura

Neste capítulo, estudaremos alguns aspectos da literatura de Samuel Beckett, uma construção erudita e complexa, na qual o caráter tragicômico se relaciona à profundidade de uma reflexão existencial e filosófica que sua obra realiza de forma única.

8.1 Samuel Beckett



Samuel Beckett

Samuel Beckett, nascido em Foxrock, nas redondezas de Dublin, na Irlanda, em 1906, falece em Paris, em 1989, sendo sepultado no famoso cemitério de Montparnasse. Beckett é, se não o maior, pelo menos um dos mais importantes escritores a marcar a transformação estética na construção da narrativa contemporânea. O escritor irlandês escreve

romances e peças de teatro em inglês e francês e é com estas últimas que obtém reconhecimento mundial, chegando a ganhar o prêmio Nobel de Literatura de 1969 pelo conjunto de sua obra. Porém, Beckett se recusa a receber pessoalmente o prêmio, cabendo ao seu editor na época, Jérôme Lindon, a incumbência de recebê-lo. Sua recusa se deve a sua rejeição de cerimônias e rituais relacionados com o mundo artístico e a uma determinada idéia sobre a arte que Beckett não cessou de fazer aparecer em suas obras, mesmo que evocadas sutilmente através de uma construção literária erudita e complexa, onde o caráter tragicômico se relaciona à profundidade de uma reflexão existencial e filosófica que sua obra realiza de forma única.

A narrativa de Beckett, revisando desde já um certo conceito de romance que não cessou de ser re-elaborado desde fins do séc. XIX, é influenciada notadamente pelo também escritor irlandês James Joyce. De fato, Beckett vai produzir seu primeiro ensaio crítico, *Dante... Bruno. Vico... Joyce* em 1929, no qual defende os métodos de elaboração e de pesquisa estética de Joyce, considerados obscuros por alguns críticos da época.

Com efeito, pode-se ler nos primeiros textos em prosa de Beckett um trabalho extremamente erudito e elaborado em referência à tradição literária clássica, observada as devidas distâncias no uso da linguagem, por exemplo quando percebemos a influência da *Divina Comédia* de Dante Alighieri em seus primeiros textos, como em *More Pricks than Kicks* de 1934, onde há um personagem chamado Belacqua, homônimo do personagem dantesco. Já nesse momento, pode-se perceber certas linhas de força importantes que irão permanecer como indicações do estilo beckettiano.

Essas linhas de força irão reverberar por toda a obra do escritor irlandês, como por exemplo, a questão de uma certa potência paradoxal de *inação* desse e de vários outros personagens beckettianos. Outra linha de força de sua literatura será a exploração do monólogo interior como mergulho dos personagens em si mesmos, abrindo a possibilidade para um discurso filosófico, com acento hermético, desdobrar-se infinitamente e de forma elíptica, conjugando a idéia de uma impossibilidade de se sair da linguagem e do pensamento com a própria condição existencial humana. Ainda como outra variante temática e mesmo formal, há um

tom sarcástico que atravessa toda a obra de Beckett, funcionando como linha de força irônica e tragicômica, a qual se remete, em segundo plano, ao caráter paradoxal da existência entendida como *desejo* e *sofrimento* em coexistência contínua; nesse plano onde coexiste a irrevogável condição na qual se encontra o homem contemporâneo e que parece incansavelmente perseguir a própria sombra em direção ao desconhecido.

Beckett opera uma verdadeira performance da linguagem em sua obra. Como argumenta Evelyne Grossman em seu livro *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, há uma paixão da escritura em Beckett. Paixão paradoxal que se remete a imagens de sofrimento, de decadência e de fracasso, porém a partir de um tom de aceitação, como se a inevitável certeza de uma esperança duvidosa em sua existência impedisse que pudesse haver o mínimo sentimento de piedade ou de pena diante das cenas de verdadeiro desespero que continuamente são evocadas. Mas, essa falta de piedade não é jamais associada a uma brutalidade ou a uma maldade dos personagens, pois estes são incapazes também de fazer o mal ao mesmo tempo em que o sofrem de forma absolutamente impotente.

Grossman afirma:

(...) gostaria de ler em *Comment c'est* a expressão de uma escritura da Paixão, marcada sem dúvidas como uma *escritura branca* do paradoxo da melancolia. Cruzando mística e melancolia, Beckett faz escutar novamente nessa Paixão o sofrimento de um *penar*.

Nas paixões narcisistas, sublinha o psicanalista André Green, nenhuma diferenciação é possível: “amor e destruição afetam no mesmo movimento o *Eu* e o objeto”. São, ele acrescenta, “paixões no sentido estrito, vale dizer, amores que fazem sofrer”. Reconhecemos no paradoxo entre escritura desafectada e crueldade passional um dos modelos da escritura beckettiana. (...) Podemos ver também na paixão beckettiana uma violência impassível, uma tortura acolhedora. Com efeito, a tensão é constante entre o horror daquilo que é descrito e a tranqüilidade da constatação (...). (GROSSMAN, E. 2004, p. 60).

Devemos ressaltar que essa paixão deve ser entendida, como observa Grossman, como uma absoluta tensão entre a constatação do sofrimento, da dor e da mutilação que o homem sofre em sua existência e uma impossibilidade de fuga ou de resolução pacífica do que é a própria condição

A crítica se remete a importantes críticos que pensam essa questão de estilo, como por exemplo Roland Barthes e Maurice Blanchot. A escritura ou escrita branca se caracterizaria por um tipo de escritura que passa a ser percebida por volta desse período dos anos 1950, junto a outros escritores como **Albert Camus**, e o próprio **Maurice Blanchot** por exemplo e que opera como performance de um nível discursivo neutro, sem um estilo rebuscado e fazendo uso de uma linguagem que é balanceada entre o prosaico e o poético.

material, carnal e existencial do homem. Em uma palavra, essa experiência dos limites da compreensão da condição humana é, em última instância, uma reflexão sobre a violência básica que coexiste como base pré-social da humanidade e que está embutida e revestida pela linguagem dos ornamentos de uma civilização tecnicamente desenvolvida, mas incapaz de controlar essa potência diríamos, pré-ontológica, que anima desde sempre as forças biológicas e materiais que nos perpassam cotidianamente.

A linguagem literária beckettiana deverá expor na forma de uma paixão angustiosa e melancólica — próxima de um estranho sentimento de impotência indiferente, perscrutadora da própria falta de esperança —, a complexidade que coabita a própria linguagem, pensada como verdadeira máquina de sentido, como única possibilidade de exercer performaticamente (ou seja, utilizando a mesma matéria da linguagem como produtora de efeitos expressivos críticos da própria idéia de linguagem, de ética e de estética) algo como uma força de embate ao pensamento e à própria linguagem. Pois, se pensamos a existência o fazemos a partir da linguagem, e se constatamos nossa impotência diante de certos quadros de sofrimento que o homem não é capaz de superar, também o fazemos a partir de um pensamento operado fundamentalmente pela linguagem, daí que uma tarefa da literatura será cobrar ou exigir dessa própria linguagem um certo modo de funcionamento que a faça dobrar-se a si, revelando o desejo ou a paixão melancólica de uma escritura que atravessa os limites de um trabalho de reflexão sobre sua própria condição existencial.

8.2 Paixão melancólica

Grossmann se apóia no discurso psicanalítico para lançar a hipótese da paixão melancólica que atravessaria os textos de Beckett. De fato, em Beckett há todo um desenvolvimento jamais trivial e simples de imagens que se estabeleceriam no paradigma do melancólico. O melancólico se relacionaria com um gesto paradoxal ligado a uma certa incompletude afetiva ao nível de um objeto de desejo que representa o afeto maternal na infância. Segundo a hipótese de Freud, argumenta Grossman:

a tortura a que se inflige o melancólico e que, indubitavelmente, lhe fornece um prazer, se endereça, com efeito, ao objeto amado que insuficientemente o amou e o abandonou. As tendências sádicas e hostis que visavam o objeto retornam sobre a própria pessoa. O melancólico se identifica daí em diante ao objeto abandonado: “dessa forma, a sombra do objeto recai sobre o Eu”. Entretanto, a despeito da preciosa descrição freudiana, freqüentemente desconhecemos a melancolia. Esquecemos o acento posto sobre a raiva, o sadismo e a tortura. (GROSSMAN, 2004, p. 64).

Assim se caracterizaria a noção de Paixão melancólica que elaboraria toda uma série de imagens sobre a crueldade e a violência, mas também sobre uma certa apatia e de indiferença nos textos de Beckett. Pois justamente, nesse paradoxo de um desejo retraído e reenviado a si próprio na forma de um objeto de desejo a meio caminho de sua realização, é que se formam inúmeras imagens e situações de obsessão construídas a partir de tantas imagens de irônica e sarcástica crueldade que, em geral, são orientadas contra uma condição existencial atravessada pela singular gestualidade impassível dos próprios personagens beckettianos.

Grossman acrescenta:

Paixão melancólica, portanto, como bem sublinha Hassoun, a melancolia é o núcleo em torno do qual se organiza a paixão. “A luxúria apaixonada é o lugar paradoxal que obsessiona o melancólico e do que procura se curar. O melancólico, sabemos, é obcecado pelo luto impossível do objeto materno ou antes, daquilo que *Lacan* chama a *Coisa*, este pré-objeto indeterminado, ao mesmo tempo perdido para sempre e nunca perdido. A *Coisa*, “a mãe primordial, arcaica, a mãe visada pelo incesto” pode, por lampejos, retornar, como dizemos da fantasia, esse nem morto nem vivo que se obsessiona sempre entre os dois, mais do que um objeto de fantasia, obsessiona literalmente os textos de Beckett de *Pas à Mal vu mal dit*, passando pelo *Trio du Fantôme*. (GROSSMAN, 2004, p. 64).

Há toda uma grande densidade conceitual nas teorias psicanalíticas freudianas ou lacanianas. Procura-se apenas referenciar algumas passagens relacionadas ao tema psicanalítico no intuito de estabelecer um contato com linhas de pesquisa importantes no estudo da teoria literária. É necessário ter contato progressivo com as diversas teorias que envolvem o estudo da literatura, sem necessariamente se ater a uma ou outra dessas teorias, mas, sobretudo, tendo em mente que o trabalho crítico é fundado sobre uma série de possibilidades teóricas que serão exploradas de acordo com o percurso de conhecimento e de aprendizado de cada um, bem como a partir das escolhas temáticas e metodológicas que possam vir a ocorrer em cada caso particular. Citamos, no início deste livro didático, a importância da teoria psicanalítica freudiana para a Literatura Ocidental, bem como o nome de Jacques Lacan. Agora podemos ter uma amostra de como entram essas teorias numa análise crítica sobre a obra desse expoente fundamental da literatura do século XX, Samuel Beckett. Há muitos outros elementos importantes na obra de Beckett e não devemos nos ater apenas a um viés psicanalítico que procura descrever uma possibilidade no nível afetivo ou psíquico de operar conceitos junto à obra densa e sofisticada filosoficamente de Samuel Beckett.

Com efeito, diversas imagens literárias *performam* essa possibilidade de ler na literatura beckettiana a relação conceitual com o que poderíamos chamar de perspectiva psicanalítica, na qual a própria literatura exerce a performance necessária a um movimento de desejo artístico que, de algum modo, pôde encenar a própria relação afetiva tanto mais paradoxal quanto mais levada a seus limites estéticos. Nesse ponto, chegamos ao momento que muitos críticos atuais, seguindo a imagem da “gagueira” cunhada por Gilles Deleuze, consideram como o de uma literatura na qual a voz literária se sobrepõe à língua coletiva, apresentando ou criando uma certa diferença expressiva que pode afetar a compreensão da própria língua enquanto produtora de sentido seja histórico, filosófico ou literário. Daí o movimento *minimalista* da última fase de Beckett, no qual a expressividade de sua língua literária passa a ser quase um rumor desenfreado de sentidos arranjados numa

Acerca do Minimalismo:
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Minimalismo>>.

determinada seqüência não necessariamente linear. De algum modo, há uma certa visão da existência como atrelada à possibilidade irrefreável da fala, de uma fala incessante, o que torna essa gagueira mais plausível do que qualquer fala coesa e coerente. A coerência da fase minimalista de Beckett é a coerência de uma língua dentro de outras línguas que se relacionam umas às outras. Como uma imagem labiríntica, mas elevada à enésima potência, a gagueira pronunciada quase como delírio pelos personagens beckettianos, se lança sem fim ao fundo sem fundo da linguagem e o faz prometendo o próprio fim de toda promessa, remetendo a estranha esperança de um nexos que advêm desse rumor incessante e reverberante, aos limites da experiência literária.

A experiência literária beckettiana faz falar essa estranha gagueira que emana do fundo imemorial do tempo. Aí mesmo onde a memória (no sentido amplo daquilo que pertence também e arcaicamente ao esquecimento, memória da infância ou do próprio curso da vida, indeterminada e referenciada pelo acaso) reabilita, transgride ou paira como paradoxo sobre uma escritura que constrói e destrói a um só tempo certas possibilidades de sentido. Essa experiência estética que passa pela língua “outra” de Beckett, nem inglês, nem francês, literalmente desconstrói sem fim determinadas lógicas narrativas e expressa como verdadeira performance a própria presença do inexpressivo, o rumor ou a gagueira que subsiste indelével na própria linguagem, em uma palavra, expressa a insistência do que permanece *inominável* em toda nomeação.

Há vários textos de Beckett traduzidos ao espanhol o que pode facilitar o acesso a essas obras que, como se sabe, foram escritas em inglês e francês, quase sempre com tradução e adaptação nas duas línguas pelo próprio Beckett. Para uma consulta mais completa da extensa bibliografia de Beckett, você poderá aceder aos endereços das páginas de Internet em espanhol, francês, inglês e português que seguem. Você poderá também ter acesso a vários outros links e textos a partir dessas páginas eletrônicas ou pesquisando você mesmo com seu “motor de pesquisa eletrônica” preferido. Boa leitura!

- <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1451>;
- <http://mural.uv.es/sagrau/index.html>;
- http://es.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett (em espanhol);
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett (em francês);
- http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett (em inglês);
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett (em português).

9 Um inovador

Neste capítulo, você terá uma introdução ao romance considerado a maior inovação literária do século XX, o *Ulisses* do escritor irlandês, James Joyce, obra sobre a qual os críticos não hesitaram em aclamar como “um romance para acabar com todos os romances”.

9.1 James Joyce: breve biografia

Considerado pelos críticos um dos autores mais importantes do século XX, James Joyce é, sem dúvida alguma, um marco na concepção e no desenvolvimento literário da modernidade.

Para uma entrada em sua obra devemos, antes, traçar um quadro sintético de sua biografia e da seqüência resumida de sua produção literária para, em seguida, observar algumas das características de *Ulisses*, considerado por muitos como sua “obra prima” e que, sem dúvidas, revolucionou a literatura ocidental no começo do século passado.

James Augustine Aloysius Joyce nasceu em Dublin, em 1882 e morreu em Zurique, em 1940. Nascido de uma próspera família católica de Cork, seu pai, um *bon vivant*, após ter dilapidado a fortuna da família, trabalhou como secretário numa destilaria. Depois de ter estudado com jesuítas no Clongowes Wood College, no condado de Kildare, depois na Belveder School, após passagem pelo Christian Brothers, ele entra, em 1898, na University College, em Dublin, onde segue o curso de Letras e Línguas Modernas. Depois de diplomado, em 1902, inscreve-se na escola de medicina e frequenta numerosos escritores como W. B. Yeats, A. E. ou Lady Gregory. Desde 1891, começa a escrever e em 1900 é que ele publica seu primeiro texto (um ensaio sobre Ibsen) na *Fortnightly Review*.

Em 1902, ele faz uma primeira estadia em Paris, voltando a Dublin, no ano seguinte, onde começa a escrever seu livro *Dublinenses*. Na mesma época, escreve inúmeros poemas e um esboço autobiográfico intitulado *Retrato do Artista*, texto que ele desenvolverá, em seguida, no

Há diversas biografias de Joyce disponíveis na WEB. No nosso caso, partimos da leitura do resumo da página em francês: <http://fr.wikipedia.org/wiki/James_Joyce#cite_note-3> e que pode ser lida em sua versão em espanhol acessando o link: <http://es.wikipedia.org/wiki/James_Joyce>.



James Joyce

longo romance *Stephen Herói*, que em uma forma elaborada surgirá sob o título *Dedalus (Retrato do Artista quando Jovem)*.

Em 16 de junho de 1904, ele conhece Nora Bernacle, por quem se apaixona, deixando Dublin e indo com ela para Zurique. Depois de uma breve estadia em Pola, eles se instalam em Trieste, onde logo se juntam ao irmão de Joyce, Stanilaus. Joyce ensina na escola Berlitz e dá cursos particulares, notadamente a Ettore Schmitz; em seguida, após ter trabalhado num banco em Roma, ele é nomeado professor na Escola de Comércio Revotella. Em 1907, ele termina *Dublinenses* e planeja o que se tornará *Ulisses*. Em 1912, ele tem uma curta estadia (a última) na Irlanda, depois em 1914, consegue publicar *Dublinenses*, termina o *Retrato do Artista*, e compõe *Os exilados e Giacomo Joyce*.

Depois de ter passado grande parte da guerra em Zurique (1915–1919), Joyce retorna a Trieste alguns meses antes de se instalar, em 1920, em Paris, por conselho de Ezra Pound. Ele encontra Valery Larbaud, que lhe apresenta toda a Paris literária, do mesmo modo que Silvia Beach que publica a edição original de *Ulisses*, em 1922 e Adrienne Monnier que publica a versão francesa em 1929. O livro lhe trará inúmeros aborrecimentos com as censuras anglo-saxônicas. A partir de 1923, ele começa seu *Work in Progress*, do qual ele apresentará, durante mais de quinze anos, numerosos fragmentos seja em revistas, seja sob a forma de folhetos (notadamente *Anna Livia Plurabelle* em 1928), antes da publicação completa sob o título de *Finnegans Wake*, simultaneamente, em Londres e Nova York em 1939. A partir de 1924, o estado de seus olhos piora, ele se submete a várias operações. Quase cego, ele se refugia em Zurique, em 1940, onde morre um ano mais tarde de uma úlcera do duodeno, perfurado com peritonite generalizada.

9.2 Uma abordagem sobre o caráter parodístico do *Ulisses*

O crítico francês, Jacques Aubert, especialista em James Joyce e organizador, pela editora Gallimard de Paris, de uma inovadora tradução coletiva para o francês do *Ulisses*, resume um perfil possível do grande escritor irlandês:

Os objetos de James Joyce, escrutinados e adorados até a execração foram a Irlanda e a língua inglesa. Sua leitura é européia e perspectivista através de Aristóteles, Santo Tomás, Dante, Shakespeare, Flaubert, Ibsen e muitos outros. Cada obra, de *Dublinenses* a *Finnegans Wake*, sutil ou brutalmente, deslocou os limites da literatura, a cada vez enquadrando-a sob um novo e calculado ângulo, interrogação interminável do comércio da imagem e do símbolo, do som e do sentido, do mesmo e do outro. O Divino Joyce, nem mais nem menos que Hermes (com sua obra), arriscou sua reputação ao permanecer obra de difícil visitaçã. (ALBERT, 1973) (Tradução nossa).

De fato, essa “difícil visitaçã” existiu, ainda existe, mas já se torna “diferentemente” difícil em nossa contemporaneidade. Veremos como e por que. *Ulisses* não é apenas uma “paródia” do clássico de *Homero*. É o que já, há quase um século, e de forma exemplar e perene, o crítico Valery Larbaud, especialista francês da literatura inglesa do começo do século XX, digamos, “instituiu” em seu texto de defesa e promoção do ainda não canonizado autor irlandês.

Você pode saber mais sobre a narrativa épica de Homero em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Odisea>>.

Larbaud começa seu famoso artigo “James Joyce”, publicado na *Nouvelle Revue Française*, em 1922, defendendo Joyce das hordas de moralistas de mente bastante curta e preconceituosa, oriundos no caso que ele comenta, de uma famigerada “Sociedade (americana) pela supressã do vício”.

Pois nessa época, alguns fragmentos do *Ulisses* que, como sabemos, ainda não fora concluído, foram apresentados na publicação norte americana *The Little Review* com a ajuda de sua diretora, Margareth Anderson, quem, segundo Larbaud, teria sido “corajosamente combativa em prol da arte perseguida por preconceito”. Essa sociedade de moralistas se referia ao ainda não tão conhecido escritor — pelo menos do outro lado do Atlântico, pois Joyce já agregava na França e na Inglaterra muitos intelectuais e escritores em torno a sua obra — como um “escritor Irlandês” que escreve uma “obra pornográfica” e “que deveria ser perseguido pela polícia correcional. Segundo o crítico, essas pessoas desconheciam certamente tanto a opinião capacitada dos intelectuais que o liam como genial e não como “pornográfico”, quanto, certamente, a própria complexidade e a inovação de sua obra e de seu estilo.

Joyce, é sabido, fez grande e inovador uso da técnica do “monólogo interior” ou do “fluxo de consciência”, como também é chamado esse modo narrativo ou essa estratégia narratológica que desenvolve uma descrição de situações que se passam de forma variável, ou seja, mais ou menos complexas e detalhadas, desde o ponto de vista subjetivo dos personagens.

Há do ponto de vista estrutural no *Ulisses* de Joyce, uma relação bem marcada com as partes da obra de Homero, ou seja, a *Odisséia* homérica, que tem o título tomado a partir a derivação do nome grego de seu herói protagonista, *Odiseus*, em suas mais conhecidas traduções para a língua portuguesa. Mas ao mesmo tempo existem nos dezoito capítulos do *Ulisses* de Joyce, uma série de outras relações que dão a cada uma dessas partes ou desses capítulos sua ligação com os cantos da narrativa homérica, mas também criam outros tipos de relação como, por exemplo, as relações com partes do corpo humano, com cores e com as artes e seus materiais.

Além do mais, o *Ulisses* de Joyce, segundo a palavra do próprio escritor, foi escrito explorando em cada um dos seus capítulos, uma perspectiva ou uma ótica diferente, e para tanto se utiliza de um mosaico de perspectivas estilísticas diferentes, de dicções e de usos da linguagem inglesa que, na época, tornaram a leitura desse romance uma experiência controversa para muitos de seus leitores e críticos.

De fato, Joyce se utiliza de uma capacidade de experimentação da linguagem e do uso multiplicado de estratégias narrativas, estas fortemente apoiadas no monólogo interior, que acedem à possibilidade “cifrada” de tocar numa multiplicidade enorme de temas e questões que poderíamos hoje chamar “trans-históricas”.

Valery Larbaud, já no início do século passado, pôde exemplificar essa questão da inovação da linguagem de Joyce nos seguintes termos: “capacidade polissêmica e alegórica da narrativa joyceana”. Ou seja, diríamos que quando Joyce escreve o seu *Ulisses*, ele o faz de maneira que o caráter paródico em relação ao poema de Homero não tenha a preocupação de se fazer evidente e, a partir disso, possa também desenvolver de forma tão complexa quanto cifrada a transposição da aventura homérica para a época de Joyce, penetrando a complexidade dos proble-

mas da temporalidade e do espaço, pelo viés da capacidade polissêmica da linguagem e também pela característica que tem a narrativa literária de poder relacionar entre si eventos e acontecimentos que não necessariamente acontecem de forma cronológica e linear.

Como veremos adiante, Larbaud se refere à potência paródica e “alegórica” do *Ulisses*, ou seja, à capacidade dessa narrativa de se remeter a um significado ou a vários significados a partir do uso de uma série ou de uma rede de símbolos e simbologias que se entremeiam numa narrativa ou em uma obra de arte em geral.

Mas antes teríamos que dizer que se na *Odisséia* homérica a história poderia ser contada a partir das vozes de três personagens principais: *Telêmaco*, *Ulisses* e *Penélope*, no *Ulisses* de Joyce a paródia é circunstanciada a partir dos personagens de Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly, que podem ser associados, também — tomadas as devidas precauções com os exageros psico-biográficos que já não têm mais lugar hoje em dia na crítica — ao próprio James Joyce (Leopold Bloom e Stephen Dedalus) e a sua mulher Nora Bernacle, sendo que personagens secundários se inspiraram em pessoas que envolviam Joyce em sua própria vida.

Enfim, leiamos o exemplo de Larbaud:

Joyce traça um plano particular no interior de cada um dos dezoito quadros ou episódios. Assim, cada episódio tratará de uma ciência ou de uma arte particular, conterà um símbolo particular, representará um órgão dado do corpo humano, terá sua cor particular (como na liturgia católica), terá sua técnica própria e uma temporalidade que corresponderá a uma das horas do dia (período de dezoito horas em que ocorre toda a narrativa). E não é tudo, em cada um dos episódios assim divididos, o autor inscreve novos símbolos, correspondências.

Para ser mais claro, tomemos um exemplo: O episódio IV das aventuras. Seu título é Éolo (Aeolus): O lugar onde se passa é a sala de redação de um jornal; a hora na qual tem lugar é meio dia; o órgão o qual corresponde: o pulmão; a arte da qual trata: retórica; sua cor: o vermelho; sua figura simbólica: o redator chefe; sua técnica: entimema (termo de lógica: forma abreviada do silogismo); suas correspondências: um personagem que corresponde ao Éolo de Homero; o incesto comparado ao jornalismo: a ilha flutuante de Éolo: a imprensa; o personagem cha-

mado Dignam, morre subitamente três dias antes e é no enterro ao qual Léopold Bloom vai (constitui o episódio da descida ao Hades (inferno dos gregos): Elpenor. (Larbaud, 1998).

A capacidade estratégica e a potência de construção de “pontes” entre os acontecimentos numa história narrada, têm com o monólogo interior uma ampla capacidade de construção alegórica no que diz respeito ao carácter épico da narrativa homérica e à possibilidade de se fazer uma leitura dessa obra a partir da produção de uma outra e a mesma história a um só tempo. Não que Joyce quisesse fazer “a mesma” história de seu jeito, trata-se de uma questão mais sutil ou ao menos muito mais próxima de uma intenção de se pensar numa “releitura” trans-histórica desse marco da literatura épica grega, marco fundador, de algum modo, de toda a tradição literária ocidental.

Sabemos que a literatura no início do século XX passou a promover uma série de transformações de ordem estrutural e semântica, introduzindo uma série de outras problematizações tanto históricas quanto relacionadas seja ao estilo seja aos modos como a narrativa poderia ser diversamente exercida. Vimos como as transformações materiais, históricas, políticas e culturais puderam apresentar um novo contexto de produção e recepção das produções artísticas e literárias que surgem na esteira da era de uma industrialização cada vez mais técnica onde a reprodução em massa dos bens de consumo passa a gerar toda uma nova percepção do mundo, o quadro de uma aceleração e de uma transformação radicais da civilização ocidental. A literatura de James Joyce não é indiferente a isso, pelo contrário, também pode ser lida como uma revolução nesses modos de percepção. De fato, a literatura é um canal no qual podem ser percebidas as formas de subjetividade e os modos de pensamento de uma época.

Ulisses é, nesse sentido, um manancial enorme de experiências e modos de pensamento em um mundo que, mais de dois mil anos depois de Homero, apesar de ter se transformado de forma muito intensa e vertiginosa, paradoxalmente continua sendo um mundo onde se pode contar a história dos homens em sua enorme complexidade.

Se toda a história do velho herói grego Odisseus se desenvolveu em 18 partes, e cada uma contava aspectos diferentes de uma mesma e

imensa história de glórias e derrotas, batalhas e grandes mistérios, destinos abertos sob o olhar dos deuses e destinos lançados ao sabor das vontades e da coragem desses personagens ou, simplesmente, desses homens que encarnavam nessas grandes narrativas épicas a grandeza e a finalidade enigmática que os fazia perdurarem em suas lutas. Joyce ao criar seu *Ulisses*, não faz a não ser (e isso não é pouco) re-criar, numa aventura redobrada ou desdobrada, a possibilidade de toda essa história em outra configuração.

E, portanto, de lançar novamente toda uma criatividade enigmáticamente potente e complexa de se refazer uma visão mítica da história numa espécie de retorno em espiral, relacionando em cada ponto ou em cada cena do Ulisses antigo, esse “seu” ou “nosso” Ulisses contemporâneo, a existência desse “extremo” da história das primeiras décadas do século XX, ali mesmo onde um personagem como Léopold Bloom participa de todo tipo de coisas, e junto a Stephen Dedalus e Molly e aos outros diversos personagens desse retorno inusitado de toda a história, poderia, aqui e ali, perceber em mínimos ou em opacos detalhes, situações e eventos que poderiam e puderam ter o tempo todo acontecido de forma tão semelhante quanto as diferenças que separam uma história de outra. Como a nuvem que em determinado momento observa Stephen Dedalus, às 08:45, sessenta ou noventa páginas depois, também vê a mesma nuvem Leopold Bloom enquanto atravessa uma rua. Antonio Houaiss escreve: “Assim, cada um dos nós pode ser um Ulisses ou uma Ulissa entre o acordar e o dormir, entre o emigrar e a nostalgia, entre ficar adulto e de perecer com saudades da infância e juventude, entre amar e desamar porque o amor deixou de ser o que era” (in: SEIXAS, 2005, p. 60).

Uma e outra narrativa, por mais que estendam ou encurtem o tempo no interior de sua história, contando de uma maneira ou de outra seus acontecimentos, certamente, diferentes no percurso de cada uma dessas fabulações, manipulam uma mesma dimensão acessível a todos os homens, mesmo que cada um de nós tenha dessa dimensão, inapelavelmente nossas diferenças relacionadas às singularidades de cada um.

O *Ulisses* de Joyce atravessaria ainda traços que, possivelmente, pela própria linguagem se dão em outros tantos pensadores e escritores do Ocidente e que, de certa forma, também participam daquela primei-

É possível o acesso à obra em sua versão eletrônica e hipertextual no original em inglês em <<http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses>>.

ra *Odisséia*, justamente ao modo do paradoxo que gera toda percepção histórica dada pelo ponto de vista do literário. A paródia do *Ulisses* não geraria de algum modo no texto homérico um salto para frente de si próprio? Quando pela imaginação literária e por estranho e impossível que possa parecer, coexiste sempre um efeito inverso sobre o próprio texto homérico.

É só pensarmos que Joyce, quando escreveu seu *Ulisses*, “retorna” ao Ulisses homérico que ele havia lido, relacionando com todas as diferenças que virão a se inscrever em seu *Ulisses*, um laço mínimo ou máximo de qualquer modo talvez mediano ou incalculável em direção e a partir daquela mesma origem grega tão recuada quanto próxima, fazendo-a vacilar em sua própria constituição; não pelo material e estático de suas páginas ou de seus signos concretos, mas pela concreção que a leitura dessas páginas sempre e de todo modo simbolicamente adquiridas, criam pelo efeito de uma re-apropriação dinâmica uma espécie de transformação anacrônica.

No sentido que procuramos problematizar, a literatura não precisa ser pensada apenas na forma genética de sua existência que sem dúvida pela evidência de sua materialidade física e histórica se localiza anteriormente ou posteriormente no tempo cronológico do mundo. Mas a literatura e a significação possível a partir dela, nos informam um acesso anacrônico aos fatos históricos. A literatura e nesse caso, o *Ulisses* de Joyce, pode ser lido como abrindo uma “ponte” que atravessa toda uma percepção histórica da própria literatura e da história. Pois a complexidade das situações que são narradas e ao mesmo tempo, sua simplicidade cotidiana, em muitos casos exemplificada nas cenas banais que nela têm lugar, situam uma forma moderna de concepção do tempo, tornando o texto cheio de possibilidades ou de traços que o tornam uma espécie de máquina de sentidos e uma imensa alegoria de símbolos e imagens, relacionando várias outras leituras de modo não evidente. Esse tipo de complexidade e de sentidos que se abrem ou não num texto, passa a exercer uma força anacrônica em relação ao histórico e a sua força simbólica, pela experiência de leitura de cada um que entre em contato com a literatura posta em prova em *Ulisses*, a partir do movimento que esse universo literário possibilita, principalmente, pelo recurso do monólogo interior.

Nessa narrativa, cheia de espirituosismo e sarcasmo, gigantesca pluralidade de expressões tragicômicas dada, na plástica inumerável dos gestos de seus personagens e suas vozes, pela simplicidade e a profundidade co-presentes dos mitos que lhe atravessam e a entrada pelos fundos em tantas filosofias quanto sua impossibilidade de responder ao todo da vida, os três tempos cronológicos abstratos aí se interpenetram, talvez também ao modo paródico, numa experiência que torne acessível o fato incontornável do tempo destilado na curva infinita em que toca o mundo. No mesmo espaço em que só a literatura e a imaginação entremeadas têm acesso. Literalmente, que séculos se passem em 18 horas e que 18 horas possam talvez jamais terminar, como também, durarem pouco mais que alguns dias...

Nessa curva, ou no tempo suspenso de uma ou outra leitura, Ulisses ou Léopold Bloom poderiam ser, no futuro ou no passado, quem sabe, por um efêmero instante, no próprio presente de todos esses tempos, aquele herói que deveria se lançar ao desconhecido para, finalmente e segundo a roda infinita do tempo, retornar àquela (Penélope ou Molly) que não parava de fiar e desfilar sua própria tessitura e, como a própria literatura ao se realizar (tecendo e re-tecendo sua própria enunciação), dá início ao estranho processo alegórico que se instaura de retorno ao início deslocado de seu próprio fim.

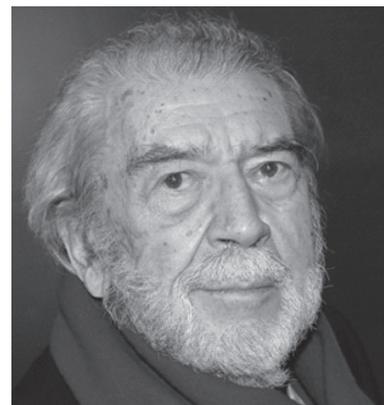
Você pode ler uma versão de *Ulisses* em espanhol no seguinte endereço: <<http://escolar1.com.ar/libros3/ulises.zip>>.

Antonio Houaiss, em seu excelente ensaio "*Ulisses* de James Joyce", assim se refere ao mito de Ulisses retomado e transfigurado por Joyce: "Enriquecido de outros elementos, reaparece em diversas tragédias de Esquilo e Eurípedes, entre os próprios gregos e, em latim, na *Eneida*, do mantuano Virgílio, projetando-se, depois, através da Idade Média, na Idade Moderna e na Contemporânea, aparecendo em poemas, narrativas, dramas, óperas, etc. Essencialmente: andanças do herói até o retorno ao ponto de partida. Simbolicamente: de como o fim está no início e o início no fim; ou de como uma aventura – por exemplo, a vida – é um ciclo, isto é, algo que se desdobra, formando como um roteiro em círculo que se fecha; ou de como tudo se repete. (in: SEIXAS, 2005, p. 60).



10 Uma crítica à teoria e à prática literárias

Neste capítulo, você estudará algo da literatura de Alain Robbe-Grillet e o Nouveau Roman francês com as suas propostas de novas formas expressivas e estéticas como o desaparecimento do herói dotado de uma biografia, a ausência total de intriga, a destruição do tempo e do espaço e a negação de uma psicologia dos personagens.



Alain Robbe-Grillet

10.1 Alain Robbe-Grillet

Alain Robbe-Grillet nasce em Brest em 18 de agosto de 1922 e morre em Caen, em 18 de fevereiro de 2008. Depois de estudar Agronomia e ter viajado várias vezes para as Antilhas e África, Alain Robbe-Grillet se consagra à literatura, ou antes, a pesquisas inovadoras relativas à escritura literária. Desse modo, ele se torna um dos maiores teóricos e representantes do *Nouveau Roman* francês.

Esta corrente literária diz respeito a autores que, a partir dos anos cinquenta até o fim da década de setenta, rejeitam a forma romanesca tradicional, ou seja, a linearidade da intriga, a cronologia do relato e a densidade psicológica dos personagens. Na verdade, Robbet-Grillet aparece como uma figura importante na história do movimento do Nouveau Roman por sua atuação crítica e teórica, pois as bases ou os fundamentos dessa corrente literária surgiram ao mesmo tempo em vários escritores e escritoras no período entre 1950 e 1970. Dentre alguns nomes, podemos citar as escritoras Nathalie Sarraute e Marguerite Duras e os escritores Michel Butor, Robert Pinget e Claude Simon.

O fato de Robbet-Grillet ter escrito um verdadeiro manifesto sobre o “Novo Romance” intitulado *Pour un Nouveau Roman* (1963) que, na verdade, consiste num conjunto de ensaios de 1956 a 1963 sobre o Nouveau Roman, também pode ser considerado um fator importante para seu nome ser lembrado como uma referência oficial dessa corrente literária da segunda metade do século XX.

Você pode ler sobre o Nouveau Roman no site: http://www.canalsozial.net/GER/ficha_GER.asp?id=9427&cat=Literatura.

A Nouvelle Vague é uma corrente cinematográfica que, como o Nouveau Roman, instituiu novas formas expressivas na estética cinematográfica. Os nomes mais conhecidos da Nouvelle Vague francesa são: Jean-Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut e Claude Chabrol. Você pode saber mais sobre a Nouvelle Vague, visitando a página eletrônica de Wikipedia em espanhol: <http://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague>.

Robbet-Grillet foi amado e odiado na França, pois defendia com certa agressividade seu modo de construção literária, detendo um conhecimento e uma inteligência teórica muito combativa em relação às expectativas e posições críticas que essa corrente literária desencadeara.

Robbet-Grillet também foi cineasta, escrevendo o roteiro e trabalhando junto do importante cineasta Alain Resnais no filme *L'année dernière à Marienbad* (*O ano passado em Marienbad*), de 1961, vencedor nesse mesmo ano do Leão de Ouro do festival de Veneza. Esse filme, considerado como uma das maiores realizações do cinema, antecipa de algum modo, segundo alguns críticos, uma série de outros filmes da *Nouvelle Vague* francesa.

Em *O ano Passado em Marienbad*, a história se resume à tentativa de um homem convencer uma mulher que eles estiveram juntos no ano anterior, sem que a mulher tenha qualquer lembrança desse fato. O filme todo se baseia numa espécie de ilusão ou de engano, explorando as dificuldades de se estabelecer nexos sólidos com a lembrança. O filme também explora a própria relação problemática de qualquer narração com seu objeto fugaz de origem. Isto faz com que neste filme haja toda uma relação paradoxal da história com seu modo de narração, desequilibrando algumas formas expressivas utilizadas no cinema até então.

A primeira obra literária de Robbet-Grillet é *Les Gommages*, aparecendo em 1953 e inaugurando junto a outros escritores do “Novo Romance”, esta “nova” forma de estrutura narrativa, que de algum modo relativiza o próprio espaço de fixação do narrador em relação a uma perspectiva sobre o objeto narrado.

Com ressalvas — pois se trata exatamente de uma certa impossibilidade de se resumir um texto que se abre a uma infinidade de situações descritivas e que dissolve, por assim dizer, uma linha diegética bem objetiva — poderíamos tentar um pequeno resumo dessa obra. O detetive Wallas é designado ao local de um crime. Mas a vítima está mesmo morta? A investigação tem realmente um sentido sem um cadáver? Pastiche de romance policial, esta obra se esforça por denunciar a ilusão realista, manipulando os elementos narrativos. Outra característica é que os personagens não têm mais importância do que os objetos, que



Cartaz do filme
O ano Passado em Marienbad

são descritos por eles mesmos, e não em função de sua utilidade com relação ao homem. De algum modo, há nessa estratégia narrativa uma crítica a uma visão antropomórfica do mundo.

La Jalousie, traduzido ao português por *O ciúme*, é seu quarto romance, publicado em 1957 pela Editions de Minuit de Paris, editora na qual o autor foi consultor por muitos anos. *O ciúme* tornou-se um de seus livros mais comentados pela crítica ao descrever todo um percurso obsessivo, incidindo sobre a narração sem, contudo, apontar a possibilidade de uma fixação dos pontos de vista aí relatados, nem da substância do relato ou mesmo uma direção discernível na evolução da história. Nesta obra, o escritor joga com os dois sentidos do título, pois *jalousie*, em francês, também significa persiana. Ou seja, *o ciúme* de um marido anônimo que espia sua mulher A... e o amigo que ela recebe, Franck, segundo ele, seu amante; e a visão desse mesmo ciúme através da *persiana* pela qual ele os observa numa casa colonial.

Outro romance importante de Robbe-Grillet é *Le Voyeur*, formando a “tríade” que alguns teóricos e críticos “teimaram”, digamos assim, em considerar como sendo o que de mais inovador haveria em sua obra, remetendo a segundo plano um certo retorno de Robbe-Grillet, em suas obras posteriores, a um tratamento mais “clássico” ou realista de sua escritura. Isto pelo fato de — e o Próprio Robbe-Grillet o diz no *Colóquio de Cerisy* — que seus livros posteriores, na verdade, dão continuidade a toda uma relação fundamentalmente crítica de uma representação humanista baseada nos moldes do romance realista tradicional. Para Robbe-Grillet, como para o crítico Jean Ricardou, um movimento sutil e intrateórico continuava progredindo mesmo em suas obras posteriores a *Dans le Labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965) e *Projet pour une révolution à New York* (1970).

Essa progressão continuava existindo como uma preocupação em contrapor outras questões formais e expressivas às relações de representação romanesca clássica, baseadas no romance do século XIX, de tipo balaquiano, as quais sua obra, como a de outros escritores do Nouveau Roman, punham em prática singularmente desde a década de 50. Na verdade, existe toda uma discussão que procuramos comentar anteriormente, seguindo uma leitura do crítico Henry Godard. Este, observa

Robbe-Grillet dirigiu e co-dirigiu diversos filmes além de sua participação inicial com *O Ano Passado em Marienbad*. Filmes como : *L'Immortelle* (1963) *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1971), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le Jeu avec le feu* (1975), *La Belle Captive* (1983), *Un bruit qui rend fou* (1995), co-realizado com Dimitri de Clerq e *C'est Gradiva qui vous appelle* (2007) constituem sua importante participação na Nouvelle Vague do cinema francês.

O colóquio de Cerisy de 1976, em Cerisy-La-Salle, na França, foi dedicado à obra de Robbe-Grillet. Neste colóquio, houve uma intensa e prolifera discussão sobre as possibilidades de relacionamento das experiências literárias do Nouveau Roman, especificamente da obra de Robbet-Grillet, com a psicanálise e as teorias literárias, lingüísticas e do cinema. Neste Colóquio, participaram, além do próprio Robbe-Grillet, os críticos, teóricos e psicanalistas Jean Ricardou, Pierre Fedida, J. C. Raillon, M. de Gandillac, dentre outros.

uma espécie de gradação na construção formal do romance do século XX e vê, nesse processo, apenas uma diferença singular de estilo em cada autor e não especificamente de temática ou de intenção filosófica entre as experiências literárias anteriores ao *Nouveau Roman* como, por exemplo, pode ser observado já desde Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, entre outros e em seguida, a partir da década de 30 na literatura surrealista e em seus desdobramentos fortemente heterogêneos, indo até a década de 50, quando se estabelece de forma “pedagógica” ou histórico-literária o início das experiências do *Nouveau Roman*.

Enfim, construindo uma escritura que transformava os próprios dispositivos narrativos vinculados a uma preocupação romanesca realista, Robbe-Grillet operava, segundo Jean Ricardou, a partir de um processo de crítica interna à teoria e à prática literárias. Fazendo da paródia, por exemplo, um meio de se reverter a própria noção do paródico na literatura e operando estratégias de linguagem que relativizariam a preponderância do próprio uso do conceito de metáfora, operando em sua escritura o que desde então passou a ser analisado, seguindo os estudos do teórico da literatura *Roman Jakobson* como função poética da linguagem e o uso *metonímico* (ou sintagmático) das próprias cadeias *metafóricas* (ou paradigmáticas) existentes no trabalho descritivo da cena e no sentido que emerge da dinâmica da voz narrativa no texto ficcional literário.

Você pode saber mais sobre este importante teórico da lingüística que trabalha as figuras retóricas em sua função poética em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/biojakob.htm>>.

Apenas para situar um pequeno quadro da trama em *Le Voyeur*, alguns traços gerais da história seriam a posta em cena de um agente de comércio em viagem, seus trajetos de bicicleta em uma ilha. Desse tema absolutamente simples é que de repente o chão é retirado bruscamente dos pés do leitor. Pois, se há um crime, esse agente de comércio quase anônimo pode tê-lo cometido, se há um enigma dessa história, ele está em toda parte, tanto na narração como na intriga (quase inexistente em certo sentido).

11 Um escritor erudito

Neste capítulo, você estudará um dos escritores mais importantes da América Latina com uma inquestionável projeção internacional, o argentino **Jorge Luis Borges**. Poeta, narrador e ensaísta, Borges foi um escritor excepcional que conquistou o mundo como poeta da filosofia e filósofo da poesia, como afirma o estudioso de sua obra, Daniel Balderston quem não duvida em reconhecê-lo como o maior escritor erudito do século XX.

11.1 Fama mundial

O argentino Jorge Luis Borges foi um dos escritores mais importantes do século XX. Conhecida mundialmente e cultuada por teóricos da literatura e importantes filósofos, sua obra transcende amplamente o espaço literário de seu país. Desde a década de cinquenta, quando traduções para o francês de alguns textos seus apareceram em *Les Temps Modernes*, Borges passou a fazer parte de um reduzido grupo de autores periféricos que logo se tornariam conhecidos no mundo inteiro. Essa fama mundial se deve a uma série de complexas razões, mas, em primeiro lugar, à rara perfeição de sua escrita aliada a temas que exploram certas teorias que se tornariam centrais no pensamento ocidental. Hiper erudito e hiper crítico, Borges prefigurou teorias tais como a teoria do intertexto “antes que se disseminara pelos manuais de crítica literária”, como afirma Beatriz Sarlo (Sarlo, 1993, p. 11). E argumentou contra a autoridade do autor, desenhou uma teoria da linguagem, da escrita, da leitura, da interpretação, desconfiando profundamente de todo um legado hermenêutico, explorando, como ninguém, os paradoxos de uma tradição metafísica fundada na idéia de univocidade do sentido, nos seus textos ensaísticos e ficcionais.

Já desde seu ingresso na cena cultural de Buenos Aires, no início da década de vinte, o jovem Borges imprime a suas intervenções as marcas da polêmica e do debate intelectual em um tom altamente transgressivo e irreverente, ancorado em suas pacientes leituras de um denso corpus filosófico



Jorge Luis Borges

e literário da tradição ocidental que terão como resultado um desarranjo dessa tradição e uma reorganização do sistema narrativo argentino. Se o *efeito Borges* na cultura argentina do século XX terá de ser motivo de amplos debates, no presente século, quando o país vizinho, no bicentenário de sua fundação, terá que revisitar seu complexo passado, o efeito Borges na cultura ocidental terá que ser pensado desde uma postura pós-colonial que consiga perceber as reverberações de textualidades periféricas na formação de um pensamento crítico, tendente a rejeitar fronteiras e hierarquizações eurocentristas. O tema é polêmico, mas não mais polêmico que a atual presença de culturas não eurocêntricas na exigência de reorganização das trocas de bens materiais e de bens simbólicos mundiais. A seu modo, Borges colaborou para que vozes outras constelassem o que chamamos de literatura ocidental, assumindo a prerrogativa dos latino-americanos de pensar, de trabalhar e de discutir dentro de todas as tradições.

11.2 Uma biografia intelectual

Filho de Jorge Guillermo Borges e de Leonor Acevedo, Jorge Luis Borges nasceu em 1899, em Buenos Aires, e passou os primeiros anos de sua vida no bairro de Palermo, na época, subúrbio da capital argentina. De sua infância, Borges lembra, especialmente, da esmerada educação que recebeu em sua casa paterna onde se falava espanhol e inglês e se contava com uma farta biblioteca onde o futuro escritor lia as primeiras grandes obras que marcariam sua vida. Também, do suburbano Palermo com seus *compadritos* e *cuchilleros*, Borges irá guardar lembranças que povoarão seu imaginário ao longo de toda sua vida e lhe servirão de material para belíssimas páginas poéticas.

Em 1914, o pai de Borges se muda com sua família à Europa em busca de tratamento oftalmológico para sua cegueira progressiva. Por causa da Primeira Guerra Mundial, os Borges se instalam em Genebra, Suíça, onde o jovem Borges e sua irmã, Norah, freqüentam a escola. Ali, Borges estuda o francês e o alemão e entra em contato com a obra de escritores expressionistas e simbolistas assim como com textos de filósofos que terão forte presença na sua obra futura, tais como Schopenhauer, Nietzsche e Mauthner.

Em 1919, a família se muda à Espanha onde Borges entra em contato com o *ultraísmo*, movimento espanhol fundado pelo escritor sevillano Cansinos Asséns e do qual fez parte o escritor Guillermo de Torre quem, mais tarde, se casaria com Norah Borges.

Os Borges retornam a Buenos Aires em 1921. Depois de sete anos de ausência, o jovem Borges vivencia um redescobrimento apaixonado de sua cidade natal, sentimento que nunca o abandonará e que se pode ler em boa parte de sua obra. Em 1923, Borges publica seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, um conjunto de trinta e três poemas num dos quais escreve:

Esta ciudad que yo creí mi pasado
 Es mi porvenir, mi presente;
 Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
 Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

De fato, a literatura de Borges é absolutamente inseparável da cidade que ele amou fervorosamente e, no entanto, a sua literatura é inseparável do conjunto das grandes obras que representam os momentos mais fortes da formação do cânone da literatura ocidental do século passado. Os críticos borgeanos destacam que sua obra seguiu duas vertentes fundamentais. No seu ingresso na cena cultural, na década de vinte, o jovem Borges irá intervir calorosamente nas polêmicas sobre a formação cultural de seu país, principalmente de sua cidade, na procura de uma literatura local que, reorganizando a herança decimonônica, permitisse, no entanto, o ingresso da literatura argentina no cenário mundial. Entre 1924 e 1930, Borges publica *Luna de enfrente*, *Inquisiciones*, *Cuaderno San Martín* e *Evaristo Carriego*, encerrando uma primeira fase intelectual caracterizada por uma literatura do arrabalde portenho e por inquietações de ordem nacionalista ou regionalista.

Você pode ler o manifesto desse movimento literário no seguinte endereço: <http://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_ultra%C3%ADsta>.

Em um dos volumes de sua famosa *História das literaturas de vanguarda*, Guillermo de Torre assim escreve sobre os ideais do ultraísmo: “Se a poesia foi até hoje desenvolvimento, de agora em diante passará a ser síntese. Fusão de vários estados anímicos num só. Simultaneísmo. Velocidade imaginativa. A rima desaparece totalmente da nova lírica. Alguns poetas ultraístas, os melhores, utilizam o ritmo. Um ritmo próprio, variado, mutável, que não se sujeita a uma pauta. Constantemente modificado, adaptado, à estrutura do poema” (DE TORRE, 1972, p. 81).

O crítico argentino, Jorge Panesi, assim escreve sobre a produção borgeana dos anos vinte: “Na década dos anos vinte, [Borges] ensaia uma literatura nacionalista que mais estritamente deveria chamar-se doméstica, localista ou regionalista (a literatura do arrabalde) e, em secreta aliança com essa invenção, da mão de suas leituras alemãs, intervém em um debate intelectual típico do Centenário e que se remonta à herança das inquietações lingüístico-políticas do século XIX: o problema pedagógico do ‘idioma nacional’” (PANE-SI, 2000, p. 132). Dessas inquietações lingüísticas e de suas leituras filosóficas em geral e de filosofia da linguagem, em especial, Borges tirará importantíssimos subsídios para as suas melhores criações.

Em 1930, Borges publica *Evaristo Carriego*, coletânea de ensaios que comentam a obra, a vida e o Palermo do poeta do arrabalde portenho, Evaristo Carriego, que foi amigo de seu pai durante os primeiros anos de vida do escritor, quando a família morava naquele subúrbio de Buenos Aires. Em 1932, o argentino publica *Discusión*, uma reunião de ensaios sobre diversos temas entre os que se destaca “La poesia gauchesca”, uma aguda reflexão sobre a gauchesca e em especial, sobre o famoso poema de José Hernandez, *Martin Fierro*. Em 1935, publica-se o livro de relatos *Historia universal de la infamia* e um ano depois, o livro de ensaios *Historia de la eternidad*. Mas será entre 1944 e metade da década de cinquenta, quando se publicam seus extraordinários contos reunidos em *Ficciones* e *El aleph* e a coletânea de ensaios intitulada *Otras inquisiciones*, que Borges começará a ganhar fama internacional.

Traduzido pela importante editora francesa, Gallimard, no início da década de cinquenta, exatamente em 1951, *Ficciones* (em francês *Fictions*) logo se tornou um livro cultuado por certos intelectuais franceses. Na mesma década, a Gallimard lança *Labyrinthes*, em 1953 (uma seleção de contos extraídos de *Ficciones* e *El Aleph*), *Enquêtes* (em espanhol *Otras Inquisiciones*), em 1957 e, no mesmo ano, relança *Fictions*. Esses textos, mais os dez títulos que se publicaram na França, durante a década de sessenta, encabeçados por *La Bibliothèque de Babel* (em espanhol *La Biblioteca de Babel*), em 1963, não só consolidaram a presença do escritor latino-americano nas rodas literárias da França, mas também lhe

garantiram um lugar no campo de reflexão e renovação teórica que geraria condições de possibilidade para o que passará a conhecer-se como pós-estruturalismo francês. O célebre prefácio a *Les mots et les choses* (*As palavras e as coisas*), de Michel Foucault, publicado pela Gallimard em 1966, testemunha a contribuição borgeana ao que se conhece como o *linguistic turn* e *rhetorical turn* das ciências humanas. No mesmo ano, Richard Macksey chama a atenção do filósofo francês, Jacques Derrida, sobre a relação de seu famoso ensaio “Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas”, uma crítica à Metafísica representada pela teoria do jogo, com a do “criador de Pierre Menard”, Jorge Luis Borges. As leituras borgeanas de Derrida podem ser mapeadas em alguns momentos importantes de sua obra e, do mesmo modo, citações como as que encabeçam o capítulo terceiro de *A farmácia de Platão*, uma das quais é extraída de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (que faz parte de *Ficciones*).

O crítico argentino Alan Pauls destaca que a vida de Borges a partir dos anos trinta se volta drasticamente às letras e menos à ação: “Decide aceitar o destino ao qual o condena sua miopia: ser ‘um homem de letras’, não ‘de ação’”. E logo afirma: “A vida de Borges é uma vida puramente ‘literária’, uma existência cortada de ação, feita apenas de palavras e de signos, encerrada em si mesma, uma vida autista. A grande obra borgeana de finais dos anos trinta até metade dos cinquenta parece aprofundar essa direção. Os livros *Ficciones*, *El Aleph* u *Otras inquisiciones* põem o acento nas qualidades mais literárias, menos ‘vitais’, da literatura: a reflexão, a especulação, as proezas técnicas ou retóricas, a perfeição do estilo, a erudição... Detetives que são puro raciocínio, bibliotecas infinitas, labirintos, paradoxos filosóficos, exotismos importados do Oriente: aparentemente, nada mais afastado do ‘mundo’ (a vida, o presente, o aqui e agora) que o mundo do melhor Borges, que pisa a década dos anos setenta como o protótipo do escritor ‘intelectual’, entrincheirado em sua fortaleza verbal, menos interessado em ser ‘um homem de uma vasta e complexa literatura’, como ele mesmo escreveu de Joyce, de Goethe e de Shakespeare” (PAULS, 2004, pp. 31-32).

Sugerimos que você acesse o site da Fundación Internacional Jorge Luis Borges no seguinte endereço: <http://www.fundacion-borges.com/principal_intro_esp.html> e o site do Centro Borges, excelente site do Borges Center, dirigido pelo pesquisador e professor Daniel Balderson: <<http://www.borges.pitt.edu/spanish.php>>.

Em 1955, no mesmo ano em que o escritor é escolhido diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, seu oftalmologista lhe proíbe ler e escrever por causa de mesma doença congênita que afetou a seu pai. Porém, esse não foi motivo para parar com sua carreira de escritor, continuou escrevendo e pedia para lerem para ele. O mesmo Borges comentou o fato numa conferência ministrada anos mais tarde com as seguintes palavras: “Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el ‘Poema de los dones’” (BORGES, 1980, p. 144).

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

Borges continuou escrevendo e publicando até o final de sua vida, ministrou palestras, cursos e conferências em vários países e recebeu vários prêmios. Por algum motivo, preferiu morrer longe de sua amada Buenos Aires. Sabendo-se doente, muda-se com sua mulher, Maria Kodama, a Genebra, cidade onde morara na sua adolescência e primeira juventude, onde aprendera o alemão e tomara conhecimento de teorias que cuja fascinação o acompanhariam a vida toda. Ali morre em 14 de junho de 1986.

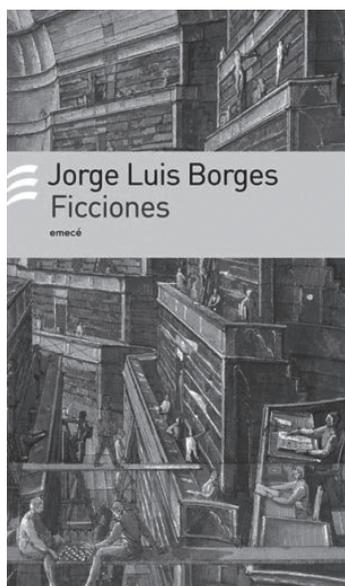
O crítico uruguaio e amigo pessoal de Borges, Emir Rodriguez Monegal, assim lembra dos últimos vinte e cinco anos de vida do escritor: “Em 1961 [Borges] comparte com Samuel Beckett o Prêmio *Formentor*, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores, que será o começo de sua reputação em todo o mundo ocidental. Receberá logo o título de *Commendatore* pelo governo italiano, o de Comandante da Ordem das Letras e Artes pelo governo francês, a Insígnia de Cavaleiro da Ordem do Império Britânico e o Prêmio Cervantes, entre outros numerosos prêmios e títulos. Uma pesquisa de opinião mundial publicada em 1970 pelo *Corriere della Sera* revela que Borges obteve mais votos como candidato ao Prêmio Nobel que Solzhenitsyn, a quem a Academia Sueca distinguirá esse ano. Em 27 de março de 1983, publica no jornal *La Nación* de Buenos Aires o relato “Agosto 25, 1983”, em que profetiza seu suicídio para essa data exata. Perguntado tempo mais tarde sobre por que não tinha se suicidado na data anunciada, responde sinceramente: “Por covardia”. Nesse mesmo ano, a Academia sueca outorga o Prêmio Nobel a William Golding. Um dos acadêmicos denuncia a mediocridade da eleição. Todos seguem perguntando-se por que Borges é sistematicamente ignorado. O prêmio a Golding parece dar a razão àqueles que duvidam de que os acadêmicos suecos saibam realmente ler. Jorge Luis Borges morreu em Genebra no dia 14 de junho de 1986”.

Você pode ler o resto do texto no seguinte endereço: <<http://www.literatura.org/Borges/Borges.html>>.

11.3 Tlön, metáfora do mundo

Vamos, agora, comentar um dos relatos mais densos e ambiciosos de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto que abre seu famoso livro *Ficciones*. Nele lemos certas inquietações que se tornaram, não raro, temáticas obsessivas em Borges, tal é o caso da problemática em torno da questão da linguagem. Enunciar a complexidade que tal problemática assumiu ao longo do século XX, excederia em muito este espaço. Mas vale lembrar que Borges, assim como outros escritores de sua época, mergulharam em profundidade no que se conhece como a “virada lingüística” das ciências humanas que ocupa um espaço importante na cena

das discussões teóricas da contemporaneidade. Segundo uma arriscada redução, talvez possa se colocar o problema do seguinte modo: a uma fase em que se acreditou na transparência da linguagem sobreveio outra em que se entende a linguagem como um jogo que gera uma realidade artificial, substituindo a histórica, uma fase em que “a profunda pertença da linguagem e do mundo foi desfeita” (Foucault, 1992: 25). Ora, se aceitamos, com Lévi-Strauss, que a linguagem discursiva é que distingue o homem dos demais animais; que são as mentes lingüísticas as que efetivamente podem realizar a distinção entre “mundo” e “linguagem”, não será o mundo então aquilo que a linguagem articulada permite reconhecer como tal? O que seria, a rigor, aquilo que permitiria levantar a barreira entre “mundo” e “linguagem” senão o próprio discurso? Quando alguém enuncia: isto pertence ao mundo e isto pertence à linguagem não está executando uma operação *através* da linguagem, está executando algo que somente lhe é permitido porque “é” linguagem. Teríamos, então, que recolocar o problema nos seguintes termos: se negarmos a possibilidade de transparência da linguagem, se negarmos que o discurso seja o meio transparente pelo qual expressamos um determinado pensamento ou idéia, ou seja, se descrermos que exista algo que precede o discurso e que, no entanto, pode ser enunciado, seríamos levados a aceitar que a linguagem articulada se apresenta como um artifício que necessariamente nos privaria de aceder ao mundo, aos fatos, à realidade histórica. Outra possibilidade seria pensar que, a rigor, a única realidade de que dispomos é aquela formada dentro do léxico, da gramática e da sintaxe do sistema lingüístico ao qual acedemos desde o momento em que somos lançados ao mundo. Essa parece ser a idéia sustentada pelo narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*, 1956).



Capa de *Ficciones*, edição argentina.

Tentando reconstruir a trama urdida por Borges em “Tlön...” desejamos destacar os seguintes pontos: a falsa enciclopédia que o personagem Bioy Casares teria adquirido em um leilão (sem saber que era falsa) registrava, “en la sección *idioma y literatura*”, que a literatura de Uqbar, país inventado pelos autores dessa falsa enciclopédia, “era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön...” (p. 415). À falsa enciclopédia segue-se o achado, dois anos mais tarde, do tomo XI de outra falsa enciclopédia, *A first Encyclopaedia of*

Tlön que descrevia, agora não um país imaginário e sim um planeta, o de *Tlön* que, segundo a primeira enciclopédia pirata, seria uma região imaginária, mítica, de *Uqbar*. Do planeta imaginário, *Tlön*, descrito na enciclopédia, o narrador destaca: “Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje – la religión, las letras, la metafísica – presuponen el idealismo” (p. 20) (grifos nossos). E, logo, afirma que no hemisfério austral do planeta: “No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de *Tlön*, de la que proceden los idiomas ‘actuales’ y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial” (p. 435). Já no hemisfério boreal “la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos” (p. 21). Lembremos também que de *Tlön* surge um outro mundo imaginário, *Orbis Tertius*, descrito na língua de *Tlön* que, como sabemos, é composta de verbos impessoais e adjetivos e acumulação de adjetivos, ou seja, onde o substantivo não existe. É por este motivo que em *Tlön* a percepção da realidade se dá como uma descontinuidade temporal e espacial. Se não há um nome que designe uma coisa e sim acumulações de adjetivos ou verbos impessoais qualificados por sufixos ou prefixos de valor adverbial, não há substância a ser designada; há qualidades em transmutação e ações cujos sufixos ou prefixos adverbiais as localizam em seu devir. Para os habitantes de *Tlön*, o mundo “no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de objetos en el espacio” (p. 436). A ausência de nome estaria relacionada à ausência de identidade a si do objeto. O objeto, então, é algo heterogêneo, cujo sentido se dá efêmera e circunstancialmente pelo ato de diferir de si mesmo. Desse modo, o processo cognitivo do mundo, em *Tlön*, dar-se-ia condicionado pela trama discursiva que o léxico e a sintaxe permitem operar. Se o tempo e o espaço, em *Tlön*, são descontínuos, é porque não há nem objeto nem substância que permaneçam no tempo e no espaço. E se isto é desse modo é porque a linguagem de *Tlön* determina um processo cognitivo que abdica da nomeação, segundo um procedimento de ordenação em categorias estáveis onde a essência das coisas estaria como que preservada sob o seu nome.

A história de *Tlön* segue uma armação em abismo: *Tlön* seria um planeta ideado pelos escritores de *Uqbar*, um país inexistente, e *Orbis Tertius* (que significa terceira órbita) é um mundo descrito pelos escri-

tores de Tlön. E sabemos que as três regiões são produtos da armação de uma seita de sábios agnósticos. Então, quando lemos: “...cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones...” (p. 431) poderíamos estar lendo dados sobre o próprio narrador que narra o que lemos. É inevitável não ignorar ou esquivar a afirmação: “Las naciones de ese planeta [de Tlön] son – congénitamente – idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje – la religión, las letras, la metafísica – presuponen el idealismo” (p. 20). O idealismo, tanto em sua corrente gnosiológica quanto na romântica, discute a existência real dos próprios corpos e do mundo, que teriam existência ideal em nosso espírito. Sabemos, no entanto, que objetos de Tlön (um mundo inventado), por um estranho mecanismo, aparecem em nosso mundo “real” (vindos “de la frontera”, p. 432), com todo o peso e as marcas que podem deixar os objetos “reais”. Se no mundo “real” os corpos teriam existência ideal (pois, o idealismo é uma corrente filosófica do mundo “real”) e, quando vindos do mundo irreal ao real, eles acederiam a uma existência real, teríamos que aceitar que o nome que os designa no mundo real possibilitaria a sua real existência. De fato, o mundo se torna cognoscível dentro das possibilidades de ser nomeado, de ser narrado, idéia que supera o idealismo mencionado pelo narrador borgeano e entra na concepção de uma linguagem já não capaz de expressar o mundo e sim de construí-lo, dentro de um mecanismo ou um sistema incapaz de apreender e deter o sentido daquilo que nomeia. “El mundo será Tlön”, prognostica Borges, em 1940.

Referências

ALBERT, Jacques. *Introduction à l'esthétique de James Joyce*. Paris, Éditions Didier-Érudition, Études anglaises n° 46, 1973.

BENJAMIN, Walter. *El arte en la época de su reproducción mecánica*, in: CURRAN, J.; GUREVITCH, M.; WOOLLACOTT, J. *Sociedad y Comunicación de Masas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923–1972*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

_____. *Siete noches* (Conferencias pronunciadas por Borges en 1977). Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, pp. 144–160, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. O castelo *de Franz Kafka*, in: SEIXAS, Heloisa (org.). *As obras-primas que poucos leram*. Volume 1, Romance e Conto. São Paulo, Record, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

DE TORRE, Guillermo. *História das literaturas de vanguarda*. Trad. Maria do Carmo Cary. Porto, Presença, 1972.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

GODARD, Henri. *Le roman, mode d'emploi*. Gallimard, Paris, 2006.

GROSSMAN, Evelyne. *La défiguratin. Artaud, Beckett, Michaux*. Paris, Minuit, 2004.

LARBAUD, Valéry. *Ce vice impuni, la lecture*. Coll. "Blanche". Paris, Gallimard, 1998.

PANESI, Jorge. *Crítica*. Buenos Aires, Norma, 2000.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona, Anagrama, 2004.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

SEIXAS, Heloisa. (Org.) *As obras primas que poucos leram*. Vol. 1. Rio de Janeiro, Record, 2005.

WOLF, Virginia. *As Ondas*. Trad. Lia Luft. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

