

LEO BERSANI

## O REALISMO E O MEDO DO DESEJO\*

Roland Barthes falou, há alguns anos, da «pressão rigorosa e igual» que se exerce à superfície da narrativa de Robbe-Grillet. Com o romance tradicional, saltamos de crise em crise, como se o ritmo dos movimentos dos nossos personagens (Itgrante a lei «devesse reproduzir a própria hierarquia do universo clássico, dotado de momentos ora patéticos ora significativos»). Em Robbe-Grillet, pelo contrário — menos em Robbe-Grillet tal como Barthes o via em nenhum momento da sua escrita teve mais valor ou que qualquer outro. Ora, aquilo a que Barthes chama «significativo» da literatura tradicional, por minha opinião, a um universo saturado de sentido. Não é completamente exacto que a narrativa literária clássica altere o significado e o insignificante; o sentido nunca falta. De facto, poder-se-ia dizer que em determinados da história a respiração ofegante da máquina narrativa torna mais ofegante do que noutros, enquanto no tempo é possível, de algum modo, ter como tema o alcance. (As passagens mais tranquilas da literatura clássica exprimem também o atolar do sentido no tempo.

momentos  
narrativa se l

Publicado no resto do mundo originalmente em Poétique, 22, Abril de 1975

A duração acaba, de certo modo, por usar a significação, se bem que com raras excepções — entre as quais Flaubert — a perda de intensidade do sentido com o tempo não põe radicalmente

em dúvida o próprio sentido.) O leitor bem treinado do romance sabe quando deve abrir os olhos e aguçar os ouvidos com atenção especial. Nos episódios privilegiados da literatura tradicional, certos sentidos que animam a narrativa completa podem ser mais abertamente expressos ou mais explicitamente expressos. Inversamente, mesmo quando os escritores contemporâneos como Robbe-Grillet, Sollers ou Thomas Pynchon se autorizam episódios-chave ou passagens claramente privilegiadas, parecem desafiar-nos a considerá-los enunciados definitivos ou completamente sérios. E esta ausência ou paródia de momentos especialmente significativos corresponde a uma difusão do sentido, ou, levada ao extremo, à sua não pertinência, ou até a uma ausência de qualquer significação de conjunto. No interior de um universo romanesco privado de um sentido global, todos os acontecimentos têm uma importância igual. Nenhuma estrutura de significação é suficientemente poderosa para poder reunir todos os fragmentos de sentido num só sistema.

E minha intenção examinar certos processos através dos quais o romance do século XIX nos inculcou a procura obsessiva das estruturas significativas na literatura. Enquanto os escritores do século XX têm tendência, principalmente depois de Joyce, para parodiar os grandes mitos da cultura ocidental, para os esvaziar do seu sentido, o romancista realista parece transformar espontaneamente os -mais significativos. A prova e força executada pelos romancistas realistas, de Jane

52

oan•ativa aparentemente desregrada ou até anárquica com uma extraordinária tensão do sentido. Este carácter anárquico pode ser mais ou menos marcado, mas verificamos que eles são diferentes como Jane Austen, Balzac, Dickens até James concedem a mesma importância fundamental carregado de sentido. As palavras mais quotidianos gestos mais banais, os episódios mais insignificantes unem-se de boa vontade a uma disciplina que que sejam palavras, gestos e episódios

reveladores. Na literatura realista, os comportamentos são a expressão contínua da psicologia dos personagens. Incidentes, aparentemente fortuitos, transmitem-nos, com economia, intensa, «...» a personalidade; de forma que o mundo (Io por estar de acordo, pelo menos estruturalmente, com o personagem do romance, no facto de propor constantemente a inteligência objectos e acontecimentos que hltanos e lhes conferem uma forma inteligível. O cognoscista realista pode fazer digressões, parar, tanto quanto quiser; é capaz de absorver qualinqüer estrutura de sentido — a dialéctica é disto a ilustração absoluta. Ainda sendo o romance realista fiel, em geral, ao cronológico, a própria sequência dos acontecimentos princípio ordenador. Até Proust, quando parecia narrativa não cronológica, orgada ressurreição, na memória de Marcel, de do passado, respeita de facto a sequência tradicional, desde a infância até à maturidade e «Itejnados períodos da vida de Marcel sóio é certo a narrativa linear de À Ia e. tetops é conll)licada pelo facto de O futuro"e presente na acção que se está a realizar.

O futuro proustiano não é apenas um momento de que nos aproximamos à medida que lemos; é também a voz do narrador em cada ponto do seu retorno ao passado. Apesar de tudo, mesmo levando em linha de conta as afirmações teóricas respeitantes à importância do tempo vivido para qualquer tradução fiel da vida de um homem, é notável que as sequências lineares de A Ia recherche continuem a ser tão claras, e que quase não existam dúvidas sobre o momento em que se produziu este ou aquele acontecimento na vida de Marcel.

Deste ponto de vista, o carácter conservador do romance proustiano surge claramente se o compararmos a Ia Jalousie de Robbe-Grillet. Neste romance, a verdadeira subversão do tempo cronológico efectua-se mediante um processo muito simples, mas radical: a eliminação de qualquer referência temporal no que diz respeito à narração da história. A coerência que o tempo cronológico proporciona ao romance tradicional pode ser avaliada em relação ao caos repetitivo do tempo em Ia Jalousie, em que não há qualquer voz narrativa organizadora que situe no tempo os diversos quadros do romance. As cenas de Robbe-Grillet localizam o ciúme no espaço, mas não nos ensinam nada sobre o seu desenvolvimento histórico. Nada se

poderia afastar mais da forma como o narrador proustiano destaca os diversos estádios que marcaram a evolução do seu ciúme em relação a Albertine. Se é que existe uma progressão temporal em *Ia Jalousie*, pode ser estudada na sua totalidade em termos de estratégia estética. Nunca poderemos saber em que momento ocorreram os diversos incidentes (e por isso mesmo torna-se absurdo colocar uma questão destas na crítica da obra), mas podemos ver o narrador organizar à sua maneira a nossa própria descoberta progressiva da forma como o ciúme contaminou todo o universo do romance.

54

E

Finalmente, o tempo, na literatura realista, não é exclusivamente cronológico; inclui princípios e fins. Em *The Sense* Frank Kermode fez um estudo brilhante dos «paradigmas do apocalipse» na cultura ocidental, das «formas coerentes que, assegurando um objectivo, permitem uma harmonização satisfatória com os princípios e com a parte central.» As datas são extremamente importantes.) a literatura realista, e o primeiro parágrafo de incontáveis romances do século XIX indica-nos o ano exacto do início

cação diversas; um himeneu satisfatório mais não é do que romance. Fielding aplica para nos avisarranjo», mas também se podem encontrar manipulações desajeitadas da intriga em obras tardias, como os casamentos vêm com letar ————— força-se a é tão significativo como o casamento infeliz, cadeia muito se possa, sem dúvida, dizer sobre este último, a pri-de eventualidade não é menos rica em implicações psico-significado.

lógicas e morais. Em Molière, os obstáculos ao casamento Na literatura simplesmente afastados por felizesnificante privilegia uma psicologia dos cante e estruturada com coerência. Os incidentes reveladogresso da Inteligível o carácter dos personagens; vam-se, regra geral, desde o fins definitivos permitem um e a Harpagon, a sua loucura é tão grande no femmes e de *l' Avare* como era no princípio. Mas ostam a existir, deslocam-

dashistórias. A recisão da data. não serve unicamente a ilusão da autenticidade histórica; proporciona-nos igualmente o luxo de atribuir inícios precisos aos factos vividos e, assim, torná-los mais acessíveis à nossa ânsia de categorias e de distinções significativas. As conclusões são, evidente,, mente, igua mente importantes neste empreendimento, que consiste em dar à vida um sentido \_mais margado. Os romances realistas têm tendência a acabar em casamentos ou mor-

tes, e os casamentos que terminam *Orgulho e Preconceito* ou *Little Dorrit* dão à intriga um desenlace tão significativo e conclusivo como a morte de Aqhab em *Moby Dick* ou a de Milly Theale em *les Ailes de la colombe* .

Na literatura tradicional, a importância do casamento não é puramente formal. Georg Lukacs despertou a atenção para as diferenças entre os casamentos que terminam os romances e os que terminam as comédias clássicas. A forma escultural da comédia reclama «uma cerimónia puramente simbólica» (semelhante à morte do herói no fim da tragédia) que sublinha, de uma forma atemporal, os limites e os contornos da própria forma. Pode acrescentar-se que os casamentos nas comédias marcam o fim do que aí fez sentido. Os casamentos felizes que se anunciam no último acto de *l' Avare* e de *Tartuffe* não constituem a conclusão de signifi55

é o mestre inigualável deste tipo de «arum acordo suave que o dramaturgo pouque a sua obra está terminada. No romance elo contrário,co subtis e o sent• O casamento felizLittle Dorrit e *Middlemarch* . Despudoradamente, e, se bem querealidade a fornecer uma conclusão apropriada a uma acontecimentos que é, do princípio ao fim, portadora de meira

realista, o esforço para obter uma forma sigdos amantes gentis são personagens signifigolpes de sorte. A união não é o produto de qualquer pro-consciência moral: no que lhes diz respeito, ama-res ajudam a ornar princípio, e, quanto a Arnolpheos verdadeiros ————— princípios e os final de *l' Ecole*enquadramento temporal em que os indivíduos não se limites se de um estádio da consciência casamentos felizes de Elizabeth e de Darcy,

de Little Dorrit para outro, cumprindo um destino completamente traçado. e de Arthur Clennam, assim como o de Dorothea e de Willa personalidade é tão rigorosamente estruturada no romance *Ladislaw*, são a consequência justa e merecida recompensarealista como na tragédia raciniana. Na verdade, numa forma de correctas; são os sinais seguros literária que é notável pelo seu carácter variado e concreto, a maturidade da consciência dos heróis. E não nos deixe — talvez mais notável ainda encontrar esta tendência para nos enganar pelo mecanismo rangente a intriga, que é, por alegorizar o indivíduo que existe em Racine. Na literatura vezes, necessário para levar ao casamento — ou, de um realista concebe-se, em geral, o desejo do bem como uma forma mais geral, para resolver no «bom» sentido os pro-paixão dominante (o amor paterno de Goriot, a avareza de blemas morais que se jogam no romance. As habilidades Silas Marner, a doçura de pomba de Milly Theale), ou então frívolas que Molière vai desenvolvendo ao conduzir as suas em termos da química interna que Sartre descreveu, em que intrigas a desenlaces felizes (que nunca chegam a matizar os processos mentais são representados como sínteses de realmente o pessimismo das suas grandes peças) permitem-faculdades abstractas (do mesmo modo que Fedra é uma certa -lhe dizer que são insignificantes. Mas, na literatura realista-«solução» de culpabilidade e de paixão sexual, o ciúme de ta, a revela não inesperada ou a coincidência surpreendente, Swann em relação a Odette alterna com a ternura que sente muito longe de ser empor ela, neutralizando-a). Até os pormenores ricos e variados use indicar uma misteriosa entredas características individuais não alteram nunca a unidade os sectores mais afastados mais 1 a e, e as coerente da personalidade — ou, se for caso disso, os seus exigências das principais estruturas psicológicas e morais onagens tornam-se, na melhor das hipóteses, fracassos inte

ressantes. A complexidade psicológica é tolerada na medida em que não põe em perigo uma ideologia para a qual o sujeito é uma estrutura fundamentalmente ineligiável, que permanece inalterável perante uma história feita de desejos fragmentados e descontínuos.

A persistência (ou melhor, a ressurgência) desta ideologia na literatura do século XIX forma um capítulo curioso da história política da arte. A literatura clássica francesa é uma força social conservadora, não só porque a sua visão pessimista da natureza humana desencorajaria toda e qualquer veleidade de melhoria pelo caminho transversal de uma alteração das condições sociais, mas também porque ajuda a reforçar a estrutura hierárquica da sociedade francesa do século XVII. A tragédia raciniana está cheia de paixões caóticas, mas, do ponto de vista da ideologia do sujeito, o caos existencial que daí resulta é, sem dúvida, menos importante que retrato raciniano de um sujeito definitivamente organizado. A paixão perturba a vida dos personagens, mas

também lhes organiza a personalidade. Graças ao domínio de uma paixão escravizante, em Racine qualquer comportamento pode situar-se relativamente a um centro psicológico fixo. As palavras e os gestos podem sempre ligar-se a essa paixão: ou seja, podem ser interpretados com exactidão. O mito literário de um sujeito rigidamente organizado contribui para uma ideologia cultural dominante do sujeito que está ao serviço da ordem social estabelecida. A personalidade é apresentada sob a forma unificada, coerente e

hierarquizada que convém a um sistema social em que as classes estão claramente diferenciadas. Uma hierarquia social rígida reproduz, nas estruturas políticas, a forma do sujeito. Tudo se passa como se a tragédia raciniana confirmasse o realismo psicológico de estruturas que supõem uma corres-

*conceito de realidade  
franceses*

pondência natural entre a personalidade e as hierarquias sociais. E certo que é em grande parte pela sua sombria visão de uma natureza humana com uma terrível necessidade de disciplina que a psicologia clássica justifica um Inodo autoritário de governo; de um ponto de vista puramente estrutural, justifica também o autoritarismo através das suas representações de um sujeito cuja própria irracionalidade faz parte da coerência — coerência que se presta, de uma maneira ideal, às classificações (e ao controlo) da psicologia e da sociedade. As literaturas clássicas e realistas partilham os mesmos pressupostos no que diz respeito ao indivíduo. A acessibilidade da tragédia raciniana à crítica psicanalítica prova, de uma forma cabal, essa continuidade do pensamento ocidental quanto à natureza do sujeito. Por exemplo, as interpretações psicanalíticas do teatro raciniano que propuseram Charles Mauron e Roland Barthes (desembaraçam) os personagens de Racine da sua identidade consciente para os identificar com papéis de fantasmas inconscientes. Mas o indivíduo raciniano, tal como essas leituras o clarificam) (l'homme racinien de Barthes), está tão fortemente estruturado como aquele que apresentavam os retratos universitários tradicionais dos personagens de Racine.

*hierarquia  
social  
negada*

Em Mauron, em especial, o diagrama tradicional das paixões conscientes é substituído por um diagrama freudiano de unva sexualidade familiar, também muito pouco aberto aos signos de desejos não estruturáveis e descontínuos. Nenhuma destas interpretações viola o texto raciniano. As obras do próprio Racine, o vocabulário crítico das paixões conscientes e a leitura psicanalítica das pulsões inconscientes são versões diferentes do empenhamento de uma cultura a favor da noção

de personalidade estruturada. O que distingue as análises freudianas é o facto de proporem uma hist659

ria da estrutura do sujeito de que um dos estádios é a solidificação das estruturas da personalidade (que são a sublimação pós-edipiana de pulsões pré-edipianas). Assim, a psicanálise desmistifica em parte a ideia de estruturas deste tipo, ao dar-lhes uma explicação histórica em lugar de se contentar com deduzilas do conceito de uma natureza humana a-histórica. Mas, curiosamente, a história não é contingente no pensamento freudiano, ou antes, a sua contingência reduz-se a variações individuais sobre temas estruturados permanentes. Os estádios do desejo humano, tal como são descritos pela psicanálise, desenvolvem-se no tempo, mas isso não os impede de serem considerados estádios necessários. A nossa visão da forma da personalidade humana já não tem caução sobrenatural, mas a biologia e a lógica psicanalítica podem proporcionar-nos as cauções necessárias e justificar a pretensão de uma concepção específica do desenvolvimento do sujeito com validade universal.

No entanto, mesmo nas épocas em que a literatura parece colaborar mais estreitamente com uma concepção da personalidade como estrutura coerente e legível, é possível encontrar uma literatura que conteste este ponto de vista. De facto, na França do século XVII, a idade clássica é, em certa medida, uma reacção dirigida, em nome desta coerência, contra as representações de um sujeito dividido e até vazio. Os heróis de Corneille, por exemplo, têm apenas um eu virtual, a sua liberdade liga-se ao próprio vazio de uma consciência sempre pronta a experimentar novos papéis heróicos, consciência que continuamente se despoja das suas definições e se projecta em direcção a futuras acções. A poesia barroca oferece outra imagem de um sujeito sem amarras. A organização pouco rígida da narrativa poética, a disponibilidade do poeta face às associações livres e descontínuas, o seu interesse apaixonado pelos aspectos da natureza que tendem a misturar as formas e a fazer enganar a inteligência identificadora, marcam toda uma

disposição, excepcionalmente confiante, para representar o sujeito sob a forma de percepções e de desejos fragmentados. Quanto à prosa, o século XVIII oferece numerosos exemplos de obras que se divertem com a subversão da inteligibilidade psicológica, ou pelo menos se desinteressam da encenação de estruturas psicológicas a sério. O personagem de romance não é, em grande parte, senão um pretexto para a variedade dos episódios e para engraçadas alterações de cenário, tal como o fio condutor, muitas vezes ténue, que liga entre si as intrigas secundárias esparsas e as digressões anedóticas de Smollett e de Lesage. Diderot e Sterne minam constantemente a credibilidade das suas narrativas. Lembram-nos a presença manipuladora do autor, e sublinham assim o carácter convencional de qualquer descrição da personalidade humana feita por um romancista. O autor interrompe a sua história para nos lembrar que se trata mesmo de uma história, e este processo (que facilmente se torna mecânico e cansativo, visto que o seu fim é atingido a partir da primeira vez que é utilizado) produz um efeito saudavelmente destrutivo: avisa-nos de que não se devem considerar naturais ou necessárias as tendências do romancista para unificar o sujeito numa totalidade ordenada.

Os romances do século XIX raramente correrão riscos destes. Não tenho, evidentemente, a intenção de sugerir que a produção romanesca do século XVII seja de uma qualidade superior à do século XIX. O número sem precedentes de obras-primas publicadas, de Jane Austen a Proust e a Mann, tornam uma comparação dessas absurda. Tentarei, em vez disso, destacar os pressupostos que dizem respeito à nature61

za do desejo e da personalidade, e que inspiraram o que foi, segundo a opinião geral, um dos mais ricos períodos da história literária. E também certo que, quanto ao conteúdo moral e psicológico, a imaginação realista abarca uma extensão impressionante de possibilidades humanas. O que pretendo demonstrar é que essas possibilidades nos são quase sempre apresentadas depois de terem sido submetidas àquilo a que chamarei parti pris da forma significativa, e ainda que essa forma traduz, em termos de técnica romanesca, uma crença na forma significativa e coerente da própria personalidade.

Esta crença está tão difundida na cultura ocidental que pode parecer supérfluo demonstrar a sua influência em algumas obras literárias. Mas a confiança na ordem psicológica é um fenómeno interessante na literatura romanesca do século XIX, dado que a história social teria tornado, ao que parece, esta confiança extremamente frágil. O romancista realista está consciente em alto grau do contexto de fragmentação social no interior do qual escreve. Jane Austen dá já o alarme na segunda parte da sua obra, e Dickens e Balzac estão obcecados pela ferocidade caótica das energias humanas que operam na selva de uma sociedade caoticamente «aberta». Em certo sentido — e os críticos destacaram frequentemente este aspecto — os romancistas do século XIX tendem a considerar esta sociedade de uma forma

extremamente severa. Mesmo quando estão fascinados, como é o caso de Balzac, pela quantidade de energia que explode nesta selva social, insistem também em mostrar a brutalidade desumana de uma sociedade eugue a «ordem» é sempre um simulacro de ordem. Os que venceram, na confusão da luta pelo poder, tornam-se os porta-estandartes de um conservadorismo que se preocupa em conservar não

os valores ou as tradições, mas sim o poder adquirido. Como o demonstra René Girard, os grandes romancistas do século XIX denunciavam nesta sociedade uma espécie de comunidade não autêntica do desejo. A harmonia social não abrange mais que a imitação dos desejos dos outros — precisamos dos outros para saber o que é desejável. Portanto é preciso discipliná-los para que apontaram ao nosso apetite

Mas os juízos críticos por proporcionar a essa sociedade um mito sigo. O romance realista apresenta a fragmentação social compreendida na forma significativa — e sugere assim caóticos são, de certo modo, socialmente justificáveis. O romance serve-se da para fabricar sentido e Poderia ter revelado ele próprio participaria desta «cultura» da anarquia. O romancista poderia, então, ou assumir plenamente a sua cumplicidade com as forças fragmentadas do seu tempo, ou oferecer a pôr à prova versões menos destrutivas de desejos fragmentados. Em vez disso, a literatura realista e naturalista oferece constantemente à sociedade, que parece ser julgada tão severamente, o conforto de uma visão sistemática de si própria e a segurança de um sentido estururado. O próprio

desejo de «ser realista» representa um aspecto crucial, se bem que obscuro, desta convivência que liga o romancista e a sociedade. A imaginação organizadora própria ao romancista é considerada um princípio objectivo de organização. O «lado sério» da arte realista assenta na ausência de se recordar o facto de que se trata mesmo de arte. O romance realista

acautela-nos quanto ao modo como os romances deformam a realidade, designando-se assim como excepção

63

#### LITERATURA E REALIDADE

privilegiada, no momento exacto em que a advertência é feita. Os romancistas do século XIX não concordam com a onisciência dos narradores e com a legitimidade de comentários explícitos sobre a história que contam, mas todos parecem estar de acordo quanto ao principal objectivo do romancista, que deve ser preservar a ilusão de realidade. A discussão centra-se na escolha da técnica mais propícia a esta ilusão. Ninguém — excepto a Flaubert, que e constitui a si mesma

excepção ambígua                      pronto admitir                      é

que a obra fawantes,,demmais nada, referência. Por outras palavras, podemos dizer que o romancista realista não considera o seu próprio trabalho enquanto romancista como uma demonstração de um estilo de vida que se possa substituir aos estilos predominantes do seu tempo. Pode estar desejoso de condenar o modo de vida do seu tempo, mas já sacrificou a sua mais radical forma de contestação ao difundir o mito que o pretende ausente da sua obra. E apenas enquanto observador que o romancista admite a sua presença ou quando muito enquanto educador ou legislador moral. Não admite que esteja presente sob a forma de uma instância de desejo, ou seja, de alguém que, por um lado, deseja com a sociedade que pretendia contestar, e, por outro lado, sente desejos que não são assimiláveis aos usos e costumes predominantes. Por isso, o romancista consagra uma parte apreciável das forças da sua imaginação a poupar à sociedade o choque de se defrontar

#### O REALISMO E O MEDO DO DESEJO

com a superficialidade da sua ordem e o carácter destrutivo dos seus apetites. As significações ordenadas da literatura realista são apresentadas como se fossem imanentes à sociedade, embora sejam, de facto, as denegações míticas da natureza fragmentária dessa sociedade.

Portanto, em certo sentido, o romancista realista tenta

64

desesperadamente manter a coesão daquilo que percebe muito bem como desagregado. O aspecto descontraído ou elástico da forma romanesca é um signo desta percepção, mito ordenador da sociedade do século XIX não pode, evidentemente, continuar a ser transmitido nos limites da estreita disciplina formal da tragédia clássica. É necessário que se considerem demasiados elementos díspares. O romance acolhe de bom grado a pluralidade, abre generosamente espaço para uma grande diversidade de experiência; mas constitui essencialmente um exercício de redução da descontração a que parece muitas vezes abandonar-se com indiferença. E mesmo quando os romancistas começam a dar provas de um certo cepticismo quanto à sua própria aptidão para encontrarem uma forma salvadora para as vidas incoerentes e fragmentadas que representam, defendem alé ao fim a estrutura redentora em vez de simplesmente abandonarem todo o seu empreendimento estruturante.

Guerra e Paz e Middlemarch dão-nos duas imagens deste esforço de redução. Tolstoi insurge-se, em Guerra e Paz, contra todas as sistematizações através das quais os homens tentam simplificar a história e torná-la inteligível, mas o valor mais positivo, no interior do romance, é uma simplificação institucional do desejo. Os dois personagens mais abertos do ronvance — Pedro e Natacha — realizam, provavelmente, o ideal natural de Tolstoi se aceitarem ser definidos quase

exclusivamente enquanto marido e mulher. Lukacs falou do estado de espírito «profundamente desesperado» descrito por Tolstoi na «pacífica atmosfera de nursery» com que termina Guerra e Paz. Um amor que se supõe ser uma vitória da Natureza sobre as falsas subtilezas da cultura é vivido, escreve Lukacs, como uma adaptação ao mais baixo nível da convenção. De facto, como conclusão para

65

## LITERATURA E REALIDADE

a imensa procura espiritual de Guerra e Paz, Tolstoi exalta agressivamente uma dona de casa descuidada, preocupando-se constantemente com o estado das fraldas dos bebés. «Natacha precisava de um marido. Deu-se-lhe um marido. E o marido deu-lhe uma família. E não só Natacha não sentia necessidade nenhuma de um marido melhor ou diferente como, estando a sua energia espiritual completamente consagrada ao serviço do marido e dos filhos, não tinha qualquer interesse em imaginar o que seria a sua vida se tudo se tivesse passado de outra maneira.» Nenhum discurso que exalte a grande comunidade biológica da família pode dissimular o carácter brutalmente reductor desta passagem. Longe de realizar a universalização do amor, de que aliás se trata no romance, o casamento 101stiano tende à formação de uma célula social fechada e autónoma, confortavelmente indiferente ao resto do mundo. O fim de Guerra e Paz poderia propor uma imagem da ordem histórica: não a falsa ordem histórica dos históricos, mas a ordem natural da família. O carácter evidente das bases naturais da família permite, no entanto, a Tolstoi dissimular-lhe o aspecto socialmente convencional. A transcendência da cultura para a natureza demonstra não ser mais que um regresso obediente a uma forma social dada — regresso que conformismo social um cómodo alibi biológico.

Middlemarch é um notável exemplo da atitude ambivalente em relação à perspectiva de estabelecer relações significantes no interior do vivido. De um certo ponto de vista, é um romance que descreve tentativas infrutíferas de relacionamento. A Clé de toutes les mythologies, de Casaubon, não é mais que uma massa de notas soltas, sem nada que as ligue. Lydgate tem de abandonar as suas investigações médicas sobre o «tecido primitivo», a «base comum» a partir

da qual lhe teria sido possível enunciar «as relações íntimas da estrutura viva». E, para finalizar, não há meio social em que se possa realizar plenamente o heroísmo de Dorothea, e somos convidados a considerá-la o equivalente moderno CIC uma «Santa Teresa, que não fundou nada, e de quem o bater do coração apaixonado e o pranto sobre o bem inacessível vacilaram e se dispersaram por entre obstáculos enl vez de chegarem a uma acção durável.» De outro ponto de vista Middlemarch trata da força das relações — relações entre os ideais e as condições sociais nas quais aqueles se devem pôr à prova, entre as escolhas morais de um homem e as consequências dessas escolhas sobre a vida do outro, entre «a psicologia de um personagem» e o «meio no qual evolui» como escreve George Eliot numa carta. George Eliot (les., creve a sua história como um «tecido minucioso»; a história articula-se no «desenrolar de certos destinos humanos e em ver como se tecem e entrelaçam». Ora, em Middlemarch,, as verdadeiras relações constituem um comentário irónico das relações ideais. O meio confuso» no qual evoluem os personagens de George Eliot é uma paródia das estruturas com as quais sonham, se bem que esta consiga encontrar as bases de um optimismo moderado na ideia de que este meio não é só influenciado pelos actos de um Bulstrode mas também por uma vida como a de Dorothea. . A evolução do mtIE do para o bem depende parcialmente de actos que não têm nada de histórico...» e «... os efeitos da existência [de Dorothea sobre os que a rodeavam eram incalculavelmente difusos». E necessário aprendermos a contentar-nos com este efeito «incalculavelmente difuso» — e, se conseguirmos, talvez comecemos a ser sensíveis aos inumeráveis exemplos da inextrincável interacção das vidas humanas. Esta conclusão é muito sensata, na tradição inglesa, Inas

é uma nota de consolação que soa curiosamente num romance em que os dois personagens mais simpáticos (Dorothea e Lydgate) não só falham na sua tentativa de estabelecerem as relações com que sonham, como ainda por cima só conseguem entrar em relação um com o outro de uma forma acessória e até accidental. Não é esta relação acessória que reprovou a George Eliot, mas antes a sua piedosa e gratuita determinação em retirar um conforto moral destas relações «confusas» e tensas, que são as únicas que consegue encarar com realismo. Recusa abandonar o sonho de uma significação estruturada, embora só consiga preservá-lo através de uma doutrina vaga, segundo a qual a bondade individual acabaria por modificar, de algum modo, o decorrer da história, ou pelo preço de uma tentativa mais desesperada ainda, demonstrando que o próprio ruir dos sonhos dos protagonistas prova que a vida é realmente um tecido de relações. Até a trama da vida moderna forma uma estrutura significativa, se bem que já não exista lugar nesta estrutura para o idealismo de uma Santa Teresa. Mais vale ver os heróis do romance serem destruídos por um meio social com o qual estão em relação íntima, orgânica, do que assistir ao estilhaçar do seu comportamento e do que os rodeia ao longo de uma série de acções e de contextos muitas vezes descontínuos e fragmentados.

Finalmente, até a própria inspiração das intrigas de George Eliot revela uma determinação inquieta e tensa de tecer uma só trama com todos os fios dos diversos aspectos da vida que fez penetrar na sua obra. Evidentemente que o litg.: rattll'a é sempre um exercício que consiste em inventar uma lógica dramática de relações imprevistas que se estabelecem entre os coisatv Mas cada período ou cada género tem os seus critérios, que determinam o que é aceitável entre todos os estratagemas que permitem reduzir seqüências de acções

falsamente diversas a uma só estrutura, Edipo Rei (lá provas de uma ilimitada tolerância em relação à coincidência. Em certo sentido, Edipo é presunçoso por acreditar poder estar certo de que nunca se estabelecerão relações entre os acontecimentos; a obra de Sófocles encena a tragédia de estrema ras inexoravelmente significantes. Em contrapartida, a literatura realista gaba-se de uma concepção mais empírica da verosimilhança. Mas o imperativo formal que acabo de evocar leva muitas vezes a desenlaces que comprometem seriamente a verosimilhança que o romancista parecia observar tão escrupulosamente. O fim de Middlemarch é estilhaçar estrutural; o laço inesperado que se estabelece entre Bulstrode e Will está cosido com os mais grosseiros e visíveis fios. Talvez estivéssemos dispostos a pensar que era justo reprovar a Dorothea e a Lydgate a sua concepção soa lipsista das harmonias estruturais da vida; o seu idealismo moral e científico não considerava o facto de esta concepção poder vir a ser modificada por novas experiências. Mas quando George Eliot dá livre curso ao seu gosto das estruturas romanescas idealmente unificadas, é de temer que consideremos com ironia o tom irónico que utiliza para relatar a forma como os seus heróis concebem, no início do romance, a sua relação com o meio social no qual devem viver. Quando se aproxima o fim de Middlemarch, a presença de George Eliot no romance já não é nada incalculavelmente difusa». Estabelece relações que a sua obra nos ensinara, até aí, a considerar como sendo ingénua e impraticavelmente romanescas. A influência subtil, quase indefinível, de uma vida sobre todas as outras vidas cede lugar a relacionamentos melodramáticos baseados no crime e na coincidência excepcional. Assim, o romance põe em evidência, para nós, a grande surpresa — e à sua revelia, penso eu, o seu

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

# tar, diz-se que Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*,

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

... e a vida de Fabrice e Clélia, em *la Charrreuse de Parme*, ...

[ | | | | | | | | | | ... | | ] [ lefecharem  
[ | = | | | | | . | | | | | | | e | | | | | | | | - | | | | | | | ... \vezes [ | = e | x | | | | | 0 raz [ io de

pel [ | | ec [ as - | | | | 0 [ | e [ e | 0 | 0 [ | e =

*ciate*, mais realistas,

O romance realista admite os heróis e submete-os a cerimônias de expulsão, exige, para que a sua própria existência

forma hierárquica possível, a anti

quila• çá(), ou, pelo menos, o domínio paralisante das tendências anárquicas. Num mundo de estruturas significantes conexas, de princípios sem ambiguidade e de conclusões (lelonitivas, o hegóJ e um intruso. E estranho ao mundo da literatura realista mas não porque esse mundo seja o verdadeiro» mundo, de que o romancista, na sua sagesa, nos mostre a incompatibilidade com o idealismo quixotesco. Esta incompatibilidade não é mais que uma escolha a priori da parte do romancista, escolha de um mundo de um tipo específico, que se aplica a servir, como já foi demonstrado, com grande fidelidade. Os pressupostos técnicos da literatura realista — a necessidade de personagens «plenos» e inteligíveis, de verosimilhança histórica, de gestos ou de episódios reveladores de um enquadramento temporal fechado — excluem já desta literatura qualquer aventura que, pela sua estitnulante inverosimilhança, não se possa situar e interpretar numa estrutura geral psicológica ou formal. (Poder-se-ia dizer, por exemplo, que a própria natureza do romance ao qual pertence determina o regresso de Isabel a Osmond no final de Portrait of a Lady; o seu sonho de ser livre fracassou por causa da gama restrita de possibilidades de liberdade de que dispõe a imaginação realista. Richard Poirier demonstrou que Isabel, 'tal como James, já não é capaz de imaginar para que uso concreto lhe serviria o seu desejo de ser livre.) A estranha imprecisão de determinados heróis e heroínas não é tão estranha como isso: em certo sentido, o romance realista não prevê personagens desse género. Tem muito pouco a dizer a seu respeito. Pode apenas demonstrar que são' estranhos à sociedade e ao livro no qual foram colocados, com certa perversidade.

Estes heróis são, no entanto, muitas vezes extremamente atraentes, evidentemente. Parecem ser a encarnação de um

empreendimento de subversão ao qual o próprio romancista renunciou — salvo na medida em que se compadece com o seu herói solitário e geralmente votado ao fracasso. Dom Quixote é o modelo de ambivalência. O romance de Cervantes fornece, igualmente, o exemplo tipo do conflito estrutural descrito, o de um herói excepcional com uma sociedade que não o é. À medida que Cervantes parece entrar em maior cumplicidade com a loucura do seu herói, é significativo que a sua obra tenda a violar as convenções realistas que contribuiu para estabelecer, mais do que qualquer outro romance na história da literatura. A certos episódios da segunda parte de Dom Quixote esbate as fronteiras que separam a ilusão da realidade. A literatura

realista assenta na nitidez destas fronteiras, e, no entanto, o primeiro grande romance realista corre riscos espantosos com o seu jogo, por vezes indeciso, sobre os elementos que em princípio devem representar a realidade e os que devem representar a ilusão. Cervantes permite também ao destino do seu romance que penetre no interior do próprio romance; na segunda parte, a celebridade de Dom Quixote exerce a sua influência na vida dos personagens de Dom Quixote. O romance começa como uma sátira da literatura em nome da realidade, mas também demonstra a natureza irresistivelmente contagiosa da imaginação literária. As ilusões de Dom Quixote influenciam o próprio Sancho Pança; a admiração do público de Cervantes pelas histórias de cavalaria é simplesmente substituída pela admiração por uma sátira das histórias de cavalaria; e o prestígio do romance de Cervantes acaba por conseguir modificar o próprio conteúdo desse romance, que evolui de uma representação ingénuo daquilo que é a «verdadeira» vida quando a literatura não se imiscui, até uma descrição mais complexa da inevitável sedução

que exercem as extravagâncias literárias sobre a realidade e sobre a literatura.

li de tilna forma mais receosa que o romancista realista do século XIX exprime a sua simpatia pelos ideais e desejos socialmente perturbadores do seu herói. E certo que só o herói permite ao romancista fazer uma trégua na sua marcha em direcção ao objectivo que acaba de ser descrito: a descoberta de uma ordem na sociedade em que a desordem é profunda. O processo de ordenação supõe uma parte razoável de crítica social e o romancista teria boas razões para de certo modo invejar o seu herói condenado: ele, pelo menos, teria recusado oferecer à sociedade algo mais do que a afirmação da sua própria originalidade. Mas, simultaneamente, alil'Inações destas são apresentadas como sendo cómicas, por um lado, e perigosas, por outro. É o desacordo que exis-

le entre o desejo individual e um meio no qual não há ocasião que permita a realidade está na base da comédia. Ora a comédia, como Ortega y Gasset fez notar, «é o género conservadores». DeInonstra o imenso poder que já existe: qualquer indivíduo fora c pode ser ridicularizado só pelo litclo de não se ligar a nada, não ter que fazer e não Este destino independente também é perigoso. Dado o lugar que o romance consagra é estranha à imaginação do herói, esta acabará, fatalmente, por ser afastada do ro vista, o (amanho de grande parte dos romances do século XIX é um factor iln resistência da banalidade juntanl-se às da continuidade; assim, apenas o numero de o herói permite ao romancista opor-se com êxito a uma psicologia específica inconveniente de não ser dotada de um meio de expressão através do qual possa mostrar o que vale e defen(ler-se.

O carácter simultaneamente perigoso e cólilico destes desejos rebeldes é particularmente evidente no destino de Julien Sorel e de Fabrice del Dongo. Ambos morrem porque os seus desejos são incompatíveis com a sociedade em que vivem; e, no entanto, Stendhal esforça-se por não tratar estes desejos com uma seriedade absoluta. O segredo da relicidade dos heróis stendhalianos é uma anomalia, um POUCO cómica, no mundo

stendhaliano. Evidentemente, o mundo de Paris, de Verrières e de Parma é ridículo, mas é tambémj poderoso. É quase completamente verdade que não há lugar, em le Rouge et le Noir e em la Chartreuse de Partne, para a aventura da felicidade. Julien só escapa ao seu Inundo no jardim de Mme. de Rênal e na prisão; é a célula da torre Farnese que será o retiro de Fabrice. É certo que nada tem mais valor nos romances de Stendhal do que estas retiradas, mas o sonho que as torna tão preciosas é perigosamente ingénuo. Stendhal indica que reconhece essa ingenuidade pelo tom afectuosamente trocista que utiliza para falar dos seus heróis. São crianças num mundo adulto que Stondhal despreza, mas não põe nunca de parte. A ironia com que considera Julien e, principalmente, Fabrice, é evidentemente uma forma de defesa contra a nossa própria ironia; mas se ama os seus heróis, também os deixa morrer. São atraentes, divertidos, espiritualmente superiores e votados ao fracasso.

A extraordinária prudência com que Stendhal se torna cúmplice dos desejos mais profundos dos seus heróis é bastante representativa da prudência do romancista realista. Através do seu herói, o romancista cede à tentação de rejeó tar a sociedade ao Inestno tempo que pune essa rebelião. A literatura realista dá talvez provas de uma perversidade

sedutora quando proclama a superioridade de uma imaginação que condena inexoravelmente. Mas é fácil avaliar a natureza profundamente irrealista de uma proclamação deste tipo: na literatura realista só pode representar

uma nostalgia sentimental. No século XIX os personagens que recusam aceitar os limites que a sociedade impõe ao sujeito, à sua

natureza e à extensão dos seus desejos, tornam-se os bodes expiatórios dessa sociedade de grande parte des- seus heróis parece resultar do realce de que beneficiam j tendências sedutoras, embora culpadas: brilham mais intensamente no momento expulsão do bode expiatório tem uma função cultural de estabilização, como foi demonstrado por René Girard em *La Violence et le Sacré*; este sacrifício pode quebrar o que Girard considera um círculo vicioso da violência na sociedade e todo processo de estruturação e de diferenciação social. Do ponto de vista adoptado violência própria aos heróis de romance — violência que caracteriza seres tão d Ahab, Isabel Archer e Fabrice del Dongo — consiste em verificar as própria interior das quais o romance encerra os seus personagens e os define. A garantia ordem social é talvez a coerência psicológica e o romancista do século XIX, ao escult personagens psicologicamente estruturados, oferece aos seus leitores bastante simples satisfação intelectual de contemplar formas bem organizadas. Opta por constante da pessoa humana, afirma-o até insistentemente. A aparência caótica c uma ilusão relativamente inofensiva, e o escritor assim à sociedade uma mensagem que a tranquiliza quanto à sua estabilidade fundamental: é possível prever uma certa continuidade nos desejos de diferentes p soas, assim como nos desejos de cada indivíduo; podem interpretar-se os comportamentos, as estruturas, transformá-

Os heróis são muitas vezes os pontos fracos do romance. Os seus momentos ameaçadores de ilegitimidade. Constituem uma família consideravelmente diversificada: podem citar-se, por exemplo, René em *Chateaubriand*, Deerslayec em *Cooper*, Vautrin e Balthazar Claës em *Balzac*, Julien Sorel e Fabrice del Dongo, o capitão Ahab, Hester Prynne e Zenobia em *Hawthorne*, Dorothea Brooke, Heathcliff. Emma Bovary, Milly Theale e Maggie Verver, Tonio Kröger, o príncipe Mychkine. Na ausência destes personagens, os romances de que fazem parte não teriam razão de ser; mas o mundo externo consegue quase sempre abafar a vida que anima estes romances, e somos levados a considerar que esta vitória é simultaneamente desencorajadora e inevitável. O herói do romance realista sustenta uma estrutura que prevê que ele próprio seja expulso das estruturas viáveis da obra e da existência. O romancista torna simpático ao ser que põe em evidência a natureza

de. O encanto r encarnarem o sacrifício. A ilhantemente r a forma de ará possível o este estudo, a erentes como categorias no ais segura da er apresentar ais do que a t legibilidade vida social é envia de e ordem

artificial da ordem social e estética em nome da qual será sacrificado, A prudência realista não o impede, portanto, de correr certos ricos: como poderíamos evitar sentir uma certa preferência pela vítima heroica? O leitor, tal como a sociedade que é apresentada no romance, enche-se de terror e fascinação por

esses bodes expiatórios, representantes de um excesso ou de uma violência secreta, que prefigura, talvez, uma explosão estrutural, mas que desperta também o instinto de conservação de uma ordem estável. O herói é, simultaneamente, uma incitação e uma advertência. A incitação não podia ser mais prudente ou mais indirecta. O romance realista consegue sempre canalizar ou punir o transbordar de energia vital dos

---

#### 1.17 LINGUAGEM E REALIDADE

seus heróis; só o tolera em personagens secundários, sob a forma analisada de excentricidades divertidas.

Na literatura realista do século XIX, este terror do desejo encarna, muitas vezes, nos próprios heróis. Estes estão longe de representarem sempre os bodes expiatórios revoltados aqui descritos, e não há nada mais espantoso no romance realista que essa posição central que frequentemente ocupam personagens cuja principal função parece ser a de abafar o desejo e o movimento. A literatura do século XIX dá diversos exemplos daquilo a que se poderia chamar imobilidade heroica. Ora estes heróis e heroínas constituem um fenómeno complexo. As vezes, avisam-nos sem ambiguidades dos perigos do desejo. Raphaël de Valentin, em *La Peau de chagrin* de Balzac, e Fanny Price, em *Manfield Park* de Jane Austen, têm como função transmitir-nos este tipo de advertências, com uma insistência especial. Em Balzac, o desejo é ontologicamente castrador: dissipa as forças do eu e encurta a vida; em Jane Austen, a integridade do eu é ameaçada por qualquer dos seus movimentos, por mais pequeno que seja. A agitação dos Crawford põe-se à imobilidade auto-suficiente da heroína, que

quase parece sugerir que o não-ser é a última palavra em sageza no interior do mundo ameaçado de Mansfield Park. De uma forma mais indirecta, Miles Coverdale, em *The Blithedale Romance*, de Hawthorne, deprecia a experiência de reforma psicológica e social de Blithedale com a visão sonhadora e preguiçosamente irónica que dela nos dá. O herói imóvel é muitas vezes o centro da narração, e esse poder de imobilidade pode ser expresso obliquamente pelo poder da narração. Fanny Price quase se contenta com julgar os outros personagens de Mansfield Park, e o poder da descrição na narrativa de

Hawthorne é tão grande que consegue tornar irreal o mundo que está a ser descrito. A tentativa de redefinição dos desejos humanos no cenário de Blithedale mergulha num vago torpor sob a influência das descrições pouco nítidas e pouco conclusivas de Coverdale; e *The Blithedale Romance* é mais uma «romanza» que um romance, devido à cumplicidade ambígua de Hawthorne com o esbater dos contornos da realidade que Coverdale constantemente opera.

Este domínio do desejo é também, em Balzac, Jane Austen e Hawthorne, um triunfo da estabilidade social. Em Ia

---

Peau de chagrin, é Foedora que consegue disciplinar o (desejo, e Foedora, como anuncia Balzac no fim do romance, «está por toda a parte, é, se quiserem, a sociedade». Depois do episódio de Blithedale, Coverdale retoma a sua vida de Boston, confortável e regular. Mansfield Park está finalmente livre dos seus elementos perturbadores, e Fanny e Edmund poderão viver num meio digno do seu valor moral. Mas, no seu romance verdadeiramente notável, Jane Austen sugere também que a vida completamente conforme aos princípios, que é representada por Mansfield Park, pode estar em vias de desaparecimento na sociedade moderna. Fanny e Edmund são uma sobrevivência anacrónica de uma civilização na qual a ordem exterior assentava numa atenta valorização de uma ordem interior à personalidade. Mas a sociedade moderna — e

principalmente a sociedade urbana — já não tem necessidade deles. Os Crawford, apesar da sua instabilidade ontológica, são cidadãos ideais de Londres. Londres consegue prosperar sem princípios e sem moralidade. E sendo caso disso, esta imobilidade heróica, este vínculo à ordem no eu e na sociedade, serão privados de qualquer possibilidade de se exercerem num contexto real — situação que vai permitir ao herói renunciar à sua missão, e sair, com um salto inopinado, do seu eu, da sociedade e do próprio romance.

LITERATURA E REALIDADE

E exactamente o que se passa em *les Ailes de la colombe* e *Ia* apresentam ambas analogias interessantes com Mansfield Park. O destrutivo é acompanhado por um respeito cínico das formas sociais. Crawford, Kate Croy e Charlotte Start, que adoram dar-se em espaldas, heroínas que são silenciosas e que não têm nada de teatral; Fanny, com o domínio de projectar o seu eu no mundo. Em cada um dos casos, um herói brilhante, de uma respeitabilidade mais ou menos cínica, e um herói sensível, com o facto de esperar que ele reconheça a «sua» sociedade. Entretanto, em Mansfield Park, pode demonstrar-se a existência de um certo tipo de vida social, e a categoria na qual se situam os romances. Os juízos de Fanny atribuem um significado moral aos actos dos personagens. Crawford contribuem indirectamente para isso com a sua exterioridade. No sentido moral a todas as suas palavras e actos, Fanny desacredita-os. Enquanto personagens inteligíveis, o seu lugar no romance. E a desempenhar na elaboração da forma significativa de Jane Austen sempre um episódio revelador, que contribui para a única estrutura inteira. Em James, pelo contrário, a resistência que se exerce potencialmente destrutivo acaba por chegar à destruição das condições realista. A imobilidade de Milly Theale e de Maggie Verver não possa reconduzir os desvios de comportamento de Densher é de uma ordem social e romanesca

ideal. As heroínas de James atraem, em vez disso, os dois homens para o interior de uma comunidade de paixão, que não tem lugar no mundo da realidade, nem linguagem) no romance realista. Longe de afirmar o triunfo das formas sociais e das tradições que foram ameaçadas ao longo de todo o romance, o casamento de Maggie, ao contrário do de Fanny Price, não é mais que um enquadramento institucional confortável que permite acolher desejos que não têm nenhum lugar previsto no mapa das estruturas sociais. Em *les Ailes de la colombe*, a influência de Milly atinge o ponto máximo depois da sua morte, e a natureza desta influência é indizível. A passividade, a ausência e o silêncio são os subterfúgios que James utiliza em *les Ailes de la colombe* para fugir a uma forma literária de que era um dos maiores detentores, e das realidades sociais que esta forma supõe e no essencial defende.

Fazer notar que os desejos inoportunos e destrutivos triunfam num lugar inacessível ao romance realista, será a única forma de romance disposta para os poder integrar? Lawrence Proust talvez os únicos que permitiram que esses desejos sem livremente no interior das suas narrativas sem que isso fizesse explodir os próprios enquadramentos da narrativa realista. Gostaria de terminar este estudo com uma breve análise da obra de Proust considerada sob este ângulo. A ressurreição do passado de Marcel em *A la recherche du temps perdu* é, no essencial, uma ressurreição de desejos perdidos. Em certo sentido, Marcel não é mais que uma sucessão de desejos, ou seja, revive continuamente o sentimento de uma falha. Mas em arte a falha existencial do desejo é sentida como uma plenitude de imagens; no Inundo de palavras que é a literatura, a falha da realidade é sentida como presente na linguagem que afirma a sua ausência.

Em Proust, a escrita representa a «agitação» perigosa que destrói a imobilidade prudente mas estéril do narrador. E ao renunciar a qualquer outra actividade para se recordar e reinventar os seus desejos que irá agir. A satisfação do desejo está tão ligada a fantasmas de morte, em Proust, como o estava em Balzac, em *La Peau de chagrin*; a decisão de escrever, em *le Temps retrouvé*, provoca no narrador uma angústia semelhante à que sentia o jovem Marcel quando se masturbava. Além disso, *A la recherche du temps perdu* explicita a lógica psíquica do laço que une o desejo à ideia de morte. O medo do desejo é, tanto em Proust como em Balzac, um medo da desagregação psíquica. *A la recherche du temps perdu* é um imenso testemunho que afirma o poder de desagregação do desejo. De certo modo, o sujeito desagregado é uma causa de terror. Basta que Marcel afirme desejos independentes dos de sua mãe para que se sinta dolorosamente separado não só de sua mãe como de si mesmo também. A cólera de mãe, como podemos verificar no episódio em que Marcel, em Veneza, lhe desobedece para se poder demorar no hotel na esperança de uma aventura sexual, exerce um efeito castrador no mundo e no eu: Veneza não é mais que um irreconhecível monte de pedras, rodeado de uma água que está reduzida aos seus constituintes químicos (e assim despojada de qualquer personalidade, privada de todas as suas associações artísticas e históricas), e o próprio Marcel não é mais que um «coração que batia». Além disso, os desejos dos outros exercem sobre a personalidade um efeito de descentramento que nos impede de chegar a conhecê-los. O que é horrível no ciúme, é o facto de o amante ignorar de que deve ter ciúmes. O desejo divide o sujeito numa pluralidade de papéis sem ligações, e o amante perde-se no labirinto de sujeitos parciais, que os desejos

mutáveis e fugazes do ser amado implicam. O desejo coloca, assim, o próprio ser em questão; a ideia de um sujeito coerente e unificado é posta em perigo pelas imagens descontínuas e logicamente incompatíveis de uma imaginação desejante.

Se Proust é único entre os escritores de que acima se falou, é porque estes processos de dispersão do sujeito não representam exclusivamente uma fonte de angústia; também os utiliza como uma fonte inesgotável de enriquecimento da sua obra. A teatralidade do eu, que tanto se receava em *Manfield Park* e em *The Blithedale Romance*, torna-se, em *A la recherche*, princípio de uma expansão psicológica e estética. Até as revelações que parecem proteger Marcel da desagregação do sujeito têm como efeito inesperado a valorização da sedução que exerce essa desagregação. Por exemplo, a redescoberta do passado através da memória involuntária do narrador fornece uma prova tranquilizadora da existência de «um eu individual idêntico e permanente», mas também faz estilhaçar os limites do sujeito ao modificar a sua concepção do passado. No final de *le Temps retrouvé*, a reminiscência involuntária que leva Marcel de novo a Balbec estabelece continuidade entre o passado e o presente, mas, ao evocar desejos esquecidos que datam do dia de chegada a Balbec, contribui também para desestabilizar a formulação coerente do passado que ficara, como é óbvio, em permanência na sua memória consciente e voluntária.

E num plano especificamente literário que é explorada, ao longo da obra, a lição da memória involuntária através do uso da metáfora como meio de dispersão ou de descentramento do sujeito. E certo que as correspondências metafóricas de *A la recherche* também permitem a Marcel apaziguar o seu receio de uma descontinuidade psíquica; estas

correspondências intransmissíveis os desejos isolados — e a obra que os transcreve — não é uma unidade independente, mas também têm um efeito de desagregação psicológica, pelo facto de tornarem impossível a localização de um centro subjectivo a partir do qual pudesse surgir o conjunto dessas ituações. Conclui quando analisei Proust em Balzac e Beckett, a metamorfose, em *A la recherche*, produz um efeito terapêutico de disseminação; é uma deslocação muitas vezes cósmica e sempre libertadora dos fantasmas lúbricos paralisantes de Marcel. Quase todas as passagens da obra antecipam ou retomam outras passagens; em termos de psicologia, isto significa que não existe versão dos fantasmas de Marcel que exerça maior autoridade que outra. O sujeito dispersa-se alegremente nas facetas das suas máscaras; pode ser todas essas máscaras, em toda a sua variedade. O conhecimento de si é sempre provisório, está constantemente a ser posto em causa. Poder-se-ia afirmar que o drama que está no centro do romance de Proust é um conflito entre uma transcendência vertical e uma transcendência horizontal. A obra tem, evidentemente, um lado repetitivo obsessivo, que poderia contrariar esta tendência para a disseminação activa e ligar o funcionamento do espírito do narrador a um centro de desejos e de tensões facilmente identificáveis (de cariz patológico). No entanto, o trabalho da composição de

*A la recherche du temps perdu* exerce-se contra esta tendência centrípeta. Em Proust, o estilo esforça-se por impedir que as diversas passagens façam referência a uma «verdade» psicológica subjacente e por obrigá-las a reneter para outras passagens ainda por escrever (e por decifrar no sujeito), O sentido é prospectivo e indefinido. O significado de cada umas das passagens só é limitado pela extensão do espaço romanesco que o romancista conseguiu ter tempo para cobrir

84

no processo de expansão do eu que constitui a sua vocação literária.

Apesar de tudo, este projecto parece, em *A la recherche*, estar acompanhado por uma ansiedade considerável. E, de certo modo, um projecto que se executa, mas que nunca se confessa. O narrador tende a descrever o estilhaçar do seu eu como se se tratasse de um processo de domínio de si próprio. O seu objectivo explícito parece ser, no plano psicológico, o de construir uma personalidade estável, cuja obra possa conservar a marca imutável, e, no plano estético, o de ordenar e unificar os fragmentos da sua existência numa estrutura literária fechada e também estável. Em certa medida, Proust pretende, tal como Balzac, Dickens, Jane Austen e George Eliot, envolver a experiência da sua obra numa totalidade significativa e abafar o seu gosto pelas imagens fragmentadas e descontínuas de desejo satisfeito, em prol de uma significação ordenada. A sua atitude ambivalente a respeito daquilo a que em certa altura chamou «uma arte do inacabamento» mantém a obra de Proust no interior dos limites do romance realista. *A la recherche du temps perdu* é uma obra instrutiva, relativamente às ideias que desenvolvi nesta análise, por ser exemplo da maior subversão dos pressupostos realistas que é possível fazer-se continuando dentro dos limites desses pressupostos. Tal como Fanny Price e Maggy Verver, o narrador de Proust deve afrontar a ameaça que

constituem os desejos repreensíveis dos outros. Mas não existe, em A la recherche, ordem social ou moral que se possa opor com êxito a esses desejos. E, no entanto, contrariamente às heroínas de James em *les Ailes de la Colombe* e *la Coupe d'Or*, o narrador proustiano não tenta escapar à desordem retirando-se de qualquer cena que o desejo se exprima ou represente. a 111a ior parte (10s

romances realistas, *la Coupe d'or* tem um final conclusivo, mas isso só é possível porque o príncipe e Maggy abandonam qualquer narração, porque a própria narrativa se silencia sob a pressão de uma insistente paixão. O narrador proustiano reage, pelo contrário, às evasivas e enganos da linguagem produzindo um texto. A própria impossibilidade de encontrar a ordem e a verdade no mundo é o pré-texto para o qual nos remete o texto de *A la recherche*. A história de um sujeito que deseja mostra-nos que a angústia que acompanha esse desejo não tem razão de ser. Evocar o passado torna-se para Marcel pretextado para inventar múltiplas versões desse passado, confirmando, assim, não a «permanência» de um sujeito «idêntico», mas a força de um sujeito que se está a fazer. É talvez demonstrando que o sujeito e a obra são, por essência, incompletos, demonstrando que nunca se instalaram em significações definitivas que reduzem o trabalho artístico a um simples revelar de verdades psicológicas, que *A la recherche du temps perdu* se opõe com maior eficácia ao realismo.