

cia do que está sendo apresentado. As interpretações alegóricas de Homero, como a famosa “odisséia do espírito” formulada por Schelling,⁷ seguem o mesmo caminho. Não que os poemas épicos tenham sido ditados pela intenção alegórica. Mas o poder da tendência histórica sobre a linguagem e o assunto é nesses tão grande, que, ao longo das relações entre subjetividade e mitologia, os homens e as coisas se transformaram, em virtude da cegueira com a qual a épica entrega-se à exposição, em meros cenários, nos quais aquela tendência histórica torna-se visível, justamente onde o contexto pragmático e linguístico mostra-se frágil. “Não são indivíduos, mas idéias que lutam entre si”, diz um fragmento de Nietzsche sobre a “questão homérica”.⁸ A conversão objetiva da pura exposição, alheia ao significado, em alegoria objetiva é o que se manifesta tanto na desintegração lógica da linguagem épica quanto no descolamento da metáfora em meio ao curso da ação literal. Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional.

⁷ Cf. Schelling, *Werke*, vol. 2, Leipzig, 1907, p. 302 [“Systema do idealismo transcendental”]. A propósito, Schelling mais tarde recusou expressamente, na *Filosofia da arte*, a interpretação alegórica de Homero.

⁸ Nietzsche, *Werke*, vol. 9, p. 287.

Posição do narrador no romance contemporâneo

A tarefa de resumir em poucos minutos algo sobre a situação atual do romance, enquanto forma, obriga a destacar um de seus momentos, ainda que isso seja uma violência. O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Don Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a su-gestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*]. Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto, como fazia por exemplo Stifter, e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria for-

gado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido, e acabaria no *kirsch* intragável da arte regional. As dificuldades não são menores no que concerne à própria coisa. Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o cons-trange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.

Seria mesquinho rejeitar sua tentativa como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de "sentar-se e ler um bom livro" são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria presença do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individualização, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se apro-

ximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.

Não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia, na qual justamente aqueles produtos se instalaram como se estivessem em casa, embora o resultado seja infeliz. Também o romance psicológico teve seus objetos surrupiados diante do próprio nariz: com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista. Aliás, esse tipo de louvor repleto de frases feitas acabou não atingindo o que de fato havia em Dostoiévski: se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí. E exatamente nisso Dostoiévski é avançado. Não é apenas porque o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a romper com esses aspectos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. *Se o romancista quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.* A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom*

Jones de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

Tudo isso dificilmente tem lugar nas elocubrações conscientes do romancista, e há razão para supor que, onde essa intervenção ocorre, como nos romances extremamente ambiciosos de Hermann Broch, o resultado não é dos melhores para o que é configurado artisticamente. Muito pelo contrário, as dificuldades históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade idiossincrática dos autores, e o alcance de sua atuação como instrumentos capazes de registrar o que é reivindicado ou repellido é um componente essencial para a determinação de seu nível artístico. Em matéria de suscetibilidade contra a forma do relato, ninguém superou Marcel Proust. Sua obra pertence à tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance, uma tradição que leva, sem qualquer continuidade histórica em relação ao autor francês, a obras como *Niels Lyhne* de Jacobsen e *Malte Laurids Brigge* de Rilke. Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentando ainda mais a contradi-

ção entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada, e a precisão de Proust, impelida ao quimérico, sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfalando em átomos, nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra o relato de uma coisa irreal, como se ela tivesse realmente existido. Por isso seu ciclo de romances se inicia com a lembrança do modo como uma criança adormece, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o menino enfrenta para adormecer, quando sua querida mãe não lhe dá o beijo de boa-noite. O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior — atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* — e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. Partindo de pressupostos inteiramente diferentes, e num espírito totalmente diverso, os romances do Expressionismo alemão — por exemplo, o *Verbum-melter Student* [Estrudante farrista], de Gustav Sack — tinham em vista algo semelhante. O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.

O romance tradicional, cuja idéia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjectividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e — em Flaubert — na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtráida do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Um pecado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objectiva. Hoje em dia, esse tabu, com o carácter ilusório do que é representado, também perde sua força. Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no Gide dos *Moedeiros falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil, a reflexão rompe a pura imanenência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar. Isso ocorre de modo mais evidente na fase tardia, em *Der Erwählte* [O eleito] e em *Die Betrogene* [A mulher traída], onde o escritor, brincando com um motivo romântico, reconhece, pelo com-

portamento da linguagem, o carácter de “palco italiano” da narrativa, a irrealdade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele carácter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro.

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias “típicas”. Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda caibem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido. Se neles se anuncia a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar sua própria apresentação estética, e que quase não produz mais homens capazes dessa representação, então isso significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranha a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um

dos meios mais eficazes para atravessar o concreto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo. Não que, necessariamente, como em Kafka, a figuração do imaginário substitua a do real. Kafka não pode ser tomado como modelo. Mas a diferença entre o real e a *imagem* é cancelada por princípio. É comum nos grandes romancistas dessa época que a velha exigência romanesca do "é assim", pensada até o limite, desencadeie uma série de proto-imagens históricas, tanto na memória involuntária de Proust, quanto nas parábolas de Kafka e nos criogramas épicos de Joyce. O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refúgio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basílicas das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo líquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recáida na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de

arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da contrariedade entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável. Karl Kraus formulou certa vez a idéia de que tudo aquilo que em suas obras fala moralmente, enquanto realidade corpórea e não-estética, lhe foi concedido exclusivamente sob a lei da linguagem, ou seja, em nome da arte pela arte. O encolvimento da distância estética e a conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.