

13 copias PÁTA 300

1973

Coleção Debates

Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld, Anita Novinsky, Aracy Amaral, Boris Schnaiderman, Carlos Guilherme Mota, Celso Lafer, Gita K. Guinsburg, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Maria de Lourdes Santos Machado, Regina Schnaiderman, Rosa R. Krausz, Sabato Magaldi, Sergio Miceli e Zulmira Ribeiro Tavares

R726i Rosenfeld, Anatol, 1912-  
2. ed. Texto/contexto: ensaios. 2. ed. São Paulo, perspectiva: Brasília, INL, 1973. 270 p. (Debates, 7)

1. Literatura — Estética 2. Literatura — História e crítica 3. Teatro — História e crítica  
I. Brasil. Instituto Nacional do Livro, co-ed. II. Título. III. Série.

CDD:809  
:801.93  
:809.2  
CCF/CBL/SP-73-0058 CDU:R.09

Índices para catálogo sistemático (CDD):  
1. Estética literária 801.93  
2. Literatura : História e crítica 809  
3. Teatro : História e crítica 809.2

168.52

**anatol rosenfeld**  
**TEXTO/CONTEXTO**

Moça 75 à 97



**EDITORIA PERSPECTIVA**  
Em convênio com o  
**INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO/MEC**  
1973

## REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE MODERNO

### 1.

Estas considerações sobre o romance moderno não visam a uma apresentação sistemática ou histórica, por mais rudimentar que seja, de um vasto sector da literatura actual. O que propomos, nestas páginas, é um jogo de reflexões, espécie de diálogo lúdico com o leitor, baseado numa série de hipóteses, possivelmente fecundas.

A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contacto, naturalmente com variações nacionais. Falámos nestas

páginas da "cultura ocidental", não tomando em conta as diversificações nacionais. Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas — tais como ciências, artes, filosofia — não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades.

A segunda hipótese sugere que se deva considerar, no campo das artes, como de excepcional importância o fenômeno da "desrealização" que se observa na *pintura* e que, há mais de meio século, vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo "desrealização" se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. Esta, no expressionismo, é apenas "usada" para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; no surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo; no cubismo, é apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes. Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos. Há interpretações diametralmente opostas deste fenômeno. Marcel Brion, por exemplo, baseado nas teorias de Worringer, considera a abstração (e o anti-realismo) como manifestação cor-

riqueira, freqüente na história, de um sentimento de vida religioso ou pelo menos espiritualizado. "Só a pintura abstrata pode dar expressão ao que pela sua própria essência é não-figurativo: a um estado psíquico." Já o católico Hans Sedlmayr considerava a arte abstrata (e moderna em geral) um fenômeno único na história, uma revolução "como antes nunca existiu". E além disso julga esta arte profundamente irreligiosa por nela não se vislumbrarem outros valores que os puramente estéticos e por tornar-se assim a própria arte em ídolo.

Abstendo-nos de tais interpretações extremas, veremos apenas o fato da abstração, atribuindo-lhe grande importância. Desse fato seguem, ou a ele se ligam, vários momentos de igual importância: o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou "reduzido" (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo). *O retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e "falsificações". Sobre este fato há muitas especulações fascinantes. A perspectiva central, eliminada pela pintura moderna, surgiu no Renascimento; a perspectiva grega, diversa da renascentista, foi introduzida na época dos sofistas, no século V a.C. Como se sabe, a pintura egípcia ou a pintura europeia medieval — para dar só estes exemplos — não conheciam ou não empregavam a perspectiva. As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista.

A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *rela-*

ção a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. Na filosofia ocidental, esta constituição do mundo a partir da consciência humana surge pela primeira vez com os sofistas: "O homem é a medida de todas as coisas" (Protágoras). A visão perspectivica ressurgiu depois na filosofia pós-renascentista com Descartes que pelo menos parte do *cogito*, supondo como única certeza inabalável a do eu existente (é a partir dele que Descartes reconstrói o mundo desfeito pela dúvida). E encontrou sua expressão máxima em Kant que projeta o mundo dos "fenômenos" — isto é, o mundo como nos aparece, único a que temos acesso — a partir da consciência (não importa, neste contexto, que não se trata de uma consciência individual).

É evidente que a visão perspectivica seria impossível na Idade Média. Como a Terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa no mundo e não uma posição *em face* dele. A ordem depende da mente divina e não da humana. Não cabe ao homem projetar a partir de si um mundo de cuja ordem divina ele faz parte integral, que ele apenas apreende (em parte) e cuja constituição não depende das formas subjetivas da sua consciência. No momento em que a Terra começa a mover-se, essa ordem parece fadada à dissolução. A reviravolta copernicana é seguida de outra, no dizer de Kant: já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as leis ao mundo. *Antes de tudo, prescreve-lhe as perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos.*

Nossa segunda hipótese resulta, portanto, na afirmação de que a pintura moderna — eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva "ilusionista" e a realidade dos fenômenos projetados por ela — é expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a "visão" do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. Merece, aliás, ser salientado que a negação do ilusionismo é particularmente bem caracterizada no teatro. Este, ao abandonar a partir dos séculos do nosso século as convenções tradicionais, o palco à italiana, a imitação minuciosa da vida empírica, tal como visada pelos naturalistas, começa a se confessar teatro, máscara, disfarce, jogo cênico, da mesma forma como a pintura moderna se confessa plano de tela coberta de cores, em vez de simular o espaço tridimensional, volumes e figuras. O crítico teatral S. Melchinger ressalta com precisão que, da mesma forma como o desenvolvimento da pintura levou do fenômeno individual "árvore" à linha ou cor puras ou à organização abstrata da superfície, assim o desenvolvimento do teatro conduz à reconstrução dos seus fenômenos específicos: do *ludus* (jogo) que precisamente não é a realidade, da peça, que não é a vida, da cena, que não é o mundo.

O palco à italiana era tipicamente um palco perspectivico. A cena moderna, "espacial", sem caixa de palco, cena que faz parte da sala de espetáculos, sem separar-se dela pela moldura que a "enquadra" e constitui como mundo distinto, é nitidamente aperspectivica. Há uma interpenetração entre o espaço cênico e o espaço empírico da sala que borra a perspectiva. Resultado semelhante decorre dos teatros de arena.

Recorrendo à nossa primeira hipótese da unidade espiritual das fases históricas, chegamos à nossa terceira hipótese: tais alterações profundas, verificadas na pintura (e também nas outras artes), devem, de

um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta de modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos. De fato, as alterações ocorridas no romance não "dão tanto na vista" como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional.

O valor das nossas hipóteses mede-se pela fertilidade da sua aplicação, pelos esclarecimentos que elas porventura são capazes de oferecer no campo da literatura e pela iluminação que certas interpretações, colhidas destarte no romance, poderão por sua vez lançar sobre a pintura.

## 2.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a dá sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, "os relógios foram destruídos". O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.

Fenômeno semelhante ocorre no teatro com a *Peça de Sontho*, de Strindberg. De um modo geral é com o grande sueco e com Pirandello que se inicia no teatro a destruição do espaço cênico fechado, processo que acompanha a superação da mecânica clássica e da matemática euclidiana. Com a "teoria da relatividade cênica", espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rotas do palco penetra o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda

faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos.

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas — e à própria vida psíquica — uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo — e com isso o mundo empírico dos sentidos — como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da "consciência central", ela reple o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente.

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.

É absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência. No entanto, tem-se diante dessas manifes-

tações a impressão de que não fazem, por inteiro, parte do nosso tempo. É apenas na sua temática que tomam conhecimento das transformações da nossa época. Estas não atingiram ao âmago, às formas de expressão. Com os aviões de Santos Dumont ou dos irmãos Wright não se pode empreender o vôo cósmico.

3.

Já no século passado, Goethe reconheceu a extrema subjetividade e relatividade do tempo (e Santo Agostinho muitos séculos antes). Verificou no romance *Afinidades Eletivas* que a vivência subjetiva do tempo nada tem que ver com o tempo dos relógios. Isso, porém, é afirmado apenas em termos de uma reflexão geral. O fato não é transformado em experiência.

Subemos que o homem não vive apenas "no" tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas.

Muitos dos romances mais famosos do nosso século procuram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura essa "discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente" (Virginia Woolf). Mesmo num romance como *Argüísia*, de Graciliano Ramos, que não adota processos muito radicais, se nota intensamente essa preocupação: o passado e o

futuro se inserem — através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório — no monólogo interior da personagem que se debate na sua desesperada angústia, vivendo o tempo do peso-delo. A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor — que não teme esse esforço — tem de participar da própria experiência da personagem. Não conta com as facilidades que, quase sempre, marcam no filme o retrocesso do *flash back*: este recurso dá o passado como passado, como coisa morta, apenas lembrada. Para fazê-lo ressurgir em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado. O processo dessa atualização (que foi adotado no filme *Hiroshima, meu Amor* e, de outro modo, em *Ano passado em Maribad*), não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amortiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções "reais". A narração torna-se assim passado plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal.

A tentativa de reproduzir este fluxo da consciência — com sua fusão dos níveis temporais — leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento

gramatical do pronome "ele" e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *mediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.

Tais modificações, que de um ou outro modo se ligam à abolição do tempo cronológico (correspondente à do espaço-*ilusão* na pintura), decorrem, pelo que se vê, do uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica. Implicam uma *retificação* do enfoque: o narrador, no afã de apresentar a "realidade como tal" e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e "ilusionistas".

Segundo Wolfgang Kayser, a supressão da função mediadora do narrador é ruinosa para a ficção. É que tradicionalmente coube ao narrador, como eixo em torno do qual revolve a narração, garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. No entanto, se esta ordem é posta em dúvida, a ausência do organizador e a supressão de uma ordem *ilusória* certamente se justificam.

Trata-se, no fundo, de uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado; mas este excesso levou a conseqüências que invertem por

inteiro a forma do romance tradicional. A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a *distância*, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu "caráter" que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em seqüência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se estampa apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo íntero das camadas infra-pessoais do *eu*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade.

Reconhecemos, no processo descrito, muitas analogias com a pintura moderna. A abolição do espaço-*ilusão* corresponde a do tempo cronológico. Isso implica uma série de alterações que eliminam ou ao menos borram a perspectiva nítida do romance realista. Espaço, tempo e causalidade foram "desmascarados" como meras aparências exteriores, como formas epifêricas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o *ser humano*. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. Ao fim, a personagem

chega, p. ex. nos romances de Beckett, a mero portador abstrato — inválido e mutilado — da palavra, a mero suporte precário, "não-figurativo", da língua. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-perspectivica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas.

#### 4.

Partimos, para forçar a analogia com a pintura, de alterações "técnicas" que acabaram por resultar numa verdadeira desmontagem da pessoa humana e do "retrato" individual. No entanto, chegados a este ponto, é justo acentuar que o processo talvez tenha sido inverso ou interdependente. O que se afigurou como resultado de desenvolvimentos "formais", talvez tenha sido em verdade ponto de partida ou parte inerente desses desenvolvimentos. Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerrreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser "um mundo explicado", exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a

partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência.

Notamos uma espécie de pressentimento disso no auge do individualismo, em pleno século XIX. Os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa, certamente não desejavam exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejavam, precisamente, reproduzir apenas a *aparência* passageira da realidade, a *impressão* fugaz do momento. De certa forma eram realistas ao extremo. Mas precisamente por isso já não alegam reproduzir a realidade e sim apenas a sua "impressão". Tornaram-se subjetivos por quererem ser objetivos. E no mesmo momento a perspectiva começa a borrar-se: o pintor já não pretende projetar a realidade; reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga, e assim renuncia à posição de quem se coloca "em face" do mundo. Daí a Kandinsky há só um passo: o da *expressão* imediata do mundo psíquico, sem necessidade de recorrer à mediação de *impressões* figurativas. A perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar, uma vez que o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo, se espalha sobre o plano da tela. No entanto, neste processo — que corresponde ao do monólogo interior radical — se manifesta precisamente a crise acima apontada. O que se verifica, é o seguinte, posto em termos esquemáticos e simplificados: se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos pólos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva. Num caso, resta só o fluxo da vida psíquica que absorveu totalmente o mundo (seria o caso de Kandinsky e dos seus seguidores); noutra caso, resta só o mundo, reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que, por sua vez, absorvem o homem (seria o caso de Mon-



drian e dos seus seguidores). Em ambos os casos, suprime-se a distância entre o homem e o mundo e com isso a perspectiva. O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a *distância* entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna a expressão decisiva no momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acreditava mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e "ilusionista".

Assim, a perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo terreno, torna-se agora símbolo do abismo entre o homem e o mundo, símbolo dessa cisão e distância que o poeta G. Benn chamou a "catastrofe esquizóide", a fragmentação da unidade paradiástica original. O sentimento dessa "consciência infeliz" suscita uma verdadeira angústia. Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultando e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as enfocações tradicionais; e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da "indivinduação" e da projecção pessoal. Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas. O intelectual, o "esquizóide" neurótico, dissociado entre os valores em transição, enquanto revela essa fragmentação nas suas personagens desfeitas e amorfas, exprime nesta mesma decomposição do indivíduo a sua esperança de, chegado à substância anónima do ente humano, poder vislumbrar a integração no mundo elementar do mito.

Daí a glorificação dos deuses passados e o misticismo orientalizante de tantas "Beat Generations" e adeptos de Zen, arautos fervorosos de uma unidade *aperspectivica* em que não há "pontos de fuga" e em que os seres se confundem e apagam na "unio mystica" plana, que é apenas o reverso "dialético" dos imensos espaços vazios, feitos de pesado e angústia, dos surrealistas: perspectiva deformada que encontramos também nos romances de Kafka.

##### 5.

Vimos que a radicalização do romance psicológico do século passado levou à sua autodissolução — da mesma forma como a aprofundação da pesquisa científica levou à hipótese de o indivíduo consciente e racional ser apenas um ente fictício, epitérmico. Esta consciência individual seria apenas uma tênue camada, uma onda fugaz no mar insondável do inconsciente anónimo. No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas — as de Édipo ou de Electra (a própria psicologia recorreu ao mito); as do pecado original, da indivinduação; da partida da casa paterna, da volta do filho prodígio; de Prometeu, de Tesu no labirinto — e assim em diante. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele "eterno retorno", é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milénios.

Compreendemos agora mais de perto porque a personalidade individual tinha de desfazer-se e tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano; estas são intemporais como é intemporal o "tempo mítico" que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando sobre si mesmo. O tempo linear, cronológico, se apa-

ga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado — abertas não só para o passado Individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade: esta, reintegrada no Arquí-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas; é portadora de uma mensagem sobre-humana; ergue-se prometicamente contra as divindades; é expulsa da unidade original; sofre a tortura de Sísifo num mundo absurdo; vive a frustração do homem que almeja chegar ao Castelo dos poderes insondáveis etc. Assim, em *Ulysses* transparecem, através das máscaras de Bloom, Dedalus e Molly, as personagens míticas de Ulisses, Telêmaco e Penélope. Na odisséia de um só dia, no mar urbano da "Polis" de Dublin, é celebrada, ainda que em termos de paródia, a interminável viagem do herói homérico. Renasce — numa visão saudosa e irônica — um mundo em que as esferas divina e humana ainda se interpenetram numa unidade sem fenda. Esta odisséia do século XX, prenhe de dissociações, montagens artificiais, variações de estilo, evoca a unidade mítica e revela ao mesmo tempo, na sua própria estrutura, a razão dessa procura saudosa.

Bom parte da obra de Faulkner recenena como mito puritano a conspurcação da terra prometida pelo materialismo e pelo ódio racial. É uma repetição da queda. Essa corrupção original atua incessantemente nos dias atuais. A técnica complexa de Faulkner, a inversão cronológica dos acontecimentos, a construção circular, a irrupção do passado no presente e, com

isso, do inconsciente no consciente, são a expressão formal precisa de um mundo em que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidêmico já não têm sentido.

No esfacelamento de *Macunaima* manifestam-se, através das preocupações nacionais e pessoais de Mário de Andrade, que disse de si que "sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta", as estruturas arquetípicas dos deuses despedaçados, mas de novo recompostos; o herói de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, revela o drama de Fausto em pleno sertão brasileiro; Revel, o herói de *L'Emploi du Temps*, de Michel Butor, repete no labirinto da grande cidade a aventura de Teseu, lutando com o Minotauro do tempo; as angústias do herói de *Berlim Alexanderplatz* (Alfred Döblin), vividas na Babel moderna da grande cidade, são sincronizadas com temas bíblicos.

Em todas estas e em muitas outras obras se nota, em grau maior ou menor, esta desrealização, abstração e desindividualização de que partimos, evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à "essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos".

6.

No romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) conduzindo-as ao longo de um encredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais)

de encadecamento causal. O narrador, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. Por mais fictício que seja o imperfeito da narração, esta voz gramatical revela distância e indica que o narrador não faz parte dos sucessos, ainda que se apresente como Eu que alega narrar as próprias aventuras: o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectívica. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador. É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a "geometria" de um mundo eterno, sem tempo.

O primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX, conquanto ainda de modo modesto, é Marcel Proust: para o narrador do seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectívica.

Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico. Vimos que esta "técnica", se de um lado é causa, de outro lado é resultado do fato de que, conforme a expressão de Virginia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional.

Em muitos romances de transição o próprio narrador começa a ironizar a sua perspectívica ainda convencional. Chega mesmo a desculpar-se por saber tanto a respeito de personagens de que não pode conhecer as emoções e a biografia mais íntimas.

Surge então a tentativa de superar tais dúvidas através da autoridade do mito: o narrador, ente humano como suas figuras, participa das mesmas estruturas coletivas: não as inventa. Os mecanismos psíquicos são os mesmos em todos os seres humanos: clemo mesmo os vive. Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personalidade que se confunde com o narrador no monólogo interior. A romancista Nathalie Sarraute acentua que "o leitor se encontra de choque no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundidade em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia. Ele submerge... numa matéria tão andnima como o sangue, num magma sem nome ou contornos" (*L'Ere de Soupçon*). Nos seus próprios romances, vai tecnicamente muito além de Proust. Já não existe um Eu narrador fixo face a um Eu narrado em transformação; o próprio Eu narrador se transforma constantemente, como se a autora quisesse demonstrar a relatividade de tudo e a teoria de Einstein; possivelmente a relatividade da própria teoria da relatividade.

7

Se neste tipo de romances o narrador objetivo se omite, lançando-se, junto com o mundo exterior, no fluxo da consciência cáotica da personagem, há outros tipos de narrativas em que o narrador se omite — ou pelo menos supera o narrador tradicional — pela enfocação rígida das personagens somente de fora: renun-

cia a conhecer-lhes a intimidade. Descreve-lhes apenas o comportamento exterior e reproduz os diálogos. Nunca lhes penetra a alma.

Em alguns contos admiráveis, Hemingway aplicou com rigor esta técnica derivada da psicologia comportamentalista ("Behaviorism" — psicologia que elimina qualquer referência à vida psíquica). É uma focalização que se presta de início a dar vida intensa a um mundo heróico e primitivo em que a psicologia é substituída pela ação. Mas a perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e pessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e invassável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes "estrangeiros", solitários, sem comunicação.

É precisamente *L'Étranger* que se chama o melhor romance de Camus. Esta obra, curiosamente, é narrada na forma do Eu, mas com a técnica behaviorista.

É um Eu que nada tem a narrar sobre a sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece — é um "falso Eu", como foi chamado. Não tem dimensão interior, vive planando na superfície das sensações. O próprio assassínio que comete é consequência de um reflexo e não de ódios ou emoções íntimas. O tribunal que o condena tenta restituir-lhe a alma para poder condená-lo. Introjeta nele motivos que não tivera, maldades que não conhecera, uma coerência de atitudes que ignorara. Faz dele personagem de romance tradicional para poder condená-lo. Esse tribunal absurdo é um grande símbolo da alienação: entre o réu — cidadão de quem o Estado e seu tribunal tiram o seu direito e força — e este mesmo tribunal criado pelo cidadão, já não existe a mínima relação. Reconhecemos, em certa medida, o tribunal de Kafka: este, porém, exprimiu a profunda dúvida em face da alienação interposta entre o homem "exiliado" e o poder meta-

físico insondável que o esmaga. Em Camus já não há dúvida, apenas a afirmação do absurdo.

Notamos nesta obra de Camus algo da óptica "surrealista" de Kafka, com suas "personagens em projeto" que nem nome têm e que vivem no tempo paralisado da espera (como as personagens da peça *Esperando Godot*, de Beckett): perspectiva falsa e exagerada dos surrealistas que corresponde com precisão a este mito da frustração e da impossibilidade de recontrar a unidade perdida: o pecado é a própria individualização. Kafka, com efeito, escreveu o mito da impossibilidade do retorno ao mundo mítico.

Também neste tipo de romances se verifica o abandono completo da psicologia "tratativa" do romance tradicional (psicologia e romance que, em *L'Étranger*, são objetos de paródia). Ainda o mesmo ocorre nas obras, cujo tema é a simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento de tempo. O grande modelo de tais romances é *USA*, de Dos Passos, cuja técnica encontramos também em *Berlin Alexanderplatz*, *Le Sursis* (Sartre) ou, mais recentemente, embora modesta, em *Passage de Milan*, de Michel Butor, bem como em muitos outros romances. A técnica simultânea joga com grandes espaços e coletivos. Elimina, quase sempre, o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central. Os indivíduos — quase totalmente desindividualizados — são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde — montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos aconteci-

mentos, a qual substitui a cronologia. Poder-se-ia falar de um enfocação telescópica, de grande distância, cujo efeito é o mesmo da microscópica — o "achamento" do objeto — se o foco não se dissolvesse junto com as personagens visadas, neste mundo imenso da realidade social que sufoca o "elemento" humano.

Vemos, portanto, que a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo. Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador "realista" que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada. Essa distância é precisamente exagerada e acentuada ao extremo na perspectiva deformada que, falando de Camus e Kafka, chamamos de "surrealista". Curiosamente, em todos os três casos os resultados se assemelham: no primeiro, o indivíduo desfaz o mundo e deixa de ser pessoa íntegra, pois esta só se define no mundo, destacando-se dele; no segundo caso, o mundo desfaz o indivíduo que, também nesta enfocação, deixa de ser pessoa íntegra. E no último caso abre-se um abismo entre indivíduo e mundo e, ainda nesta óptica, a pessoa perde a sua integridade. Todas as três perspectivas, sendo sintomas de um grave desequilíbrio, são, como sintomas, ao mesmo tempo expressão verdadeira das transformações ameaçadoras que a perspectiva equilibrada do romance tradicional, quando usada em nossos dias, timbra em ignorar.

8.

Nestas páginas não foi tentado apresentar uma teoria e sim uma série de hipóteses que, como todas as analogias entre as diversas artes, devem ser encara-

das com certa reserva. Muito menos foi tentado apresentar um quadro completo das novas enfocações. Não foi abordado o romance existencialista, nem o romance "geométrico" de A. Robbe-Grillet que, por exemplo, em *Jalousie*, tenta reproduzir o eterno ritmo "gráfico", por assim dizer o padrão geométrico, do ciúme como tal, eliminando por inteiro a personagem que é portadora deste ciúme.

Entretanto, mesmo à base desta exposição rudimentar é óbvio que preocupações semelhantes, decorrendo do mesmo *Zeitgeist*, se manifestam na pintura e no romance (e, sem dúvida, nas outras artes). Não chegamos a conclusões tão radicais como Marcel Brion ou Hans Sedlmayr: de que a arte moderna seria essencialmente religiosa ou irreligiosa. Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu.

O modo de abordar o problema foi, evidentemente, um pouco arbitrário. Nem todas as facetas puderam ser visadas a partir dos momentos da abstração, da eliminação do retrato individual e da ausência ou deformação da perspectiva. Mas esta nossa enfocação, sabendo-se unilateral embora flutuante como um mobile de Calder, tentou incorporar na própria estrutura deste trabalho a dúvida, através da constante retomada do fio do raciocínio e do círculo — talvez viçioso — das cogitações. O que importa é a fertilidade desta perspectiva, ainda que ela seja precária como são hoje todas as perspectivas.