

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ HELBER TAVARES DE ARAÚJO

Fluxo de Rupturas Constantes:
Dialética negativa e fluxo de consciência em *Avalovara*

João Pessoa

2015

JOSÉ HELBER TAVARES DE ARAÚJO

Fluxo de Rupturas Constantes:
Dialética negativa e fluxo de consciência em *Avalovara*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Arturo Gouveia

João Pessoa

2015

Nome: José Helber Tavares de Araújo.

Título: **Fluxo de Rupturas Constantes:** Dialética Negativa e Fluxo de Consciência em *Avalovara*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, na área de Estudos Comparados, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Tese avaliada em : ____ / ____ / ____ com julgamento de _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Arturo Gouveia
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Inara Ribeiro Gomes
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Examinadora Externa

Prof^ª. Dr^ª. Sônia Lúcia Ramalho de Farias
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Examinadora Externa

Prof^ª. Dr^ª. Simone Magalhães Brito
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Examinadora Interna

Prof^ª. Dr^ª. Romero Venâncio
Universidade Federal da Sergipe (UFS)
Examinadora Externo

A663f Araújo, José Helber Tavares de.
Fluxo de rupturas constantes: dialética negativa e fluxo de
consciência em Avalovara / José Helber Tavares de Araújo.-
João Pessoa, 2015.
300f.
Orientador: Arturo Gouveia
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL
1. Lins, Osmar, 1924-1978 - crítica e interpretação.
2. Adorno, Theodor, 1903-1969 - crítica e interpretação.
3. Literatura comparada. 4. Literatura brasileira - crítica e
interpretação. 5. Teoria crítica. 6. Romance contemporâneo.

UFPB/BC

CDU: 82.091(043)

Às mulheres da minha vida que tiveram que
passar um dia pela violência de um Iólipo e
que jamais desistiram de encontrar u voo de
liberdade e plenitude.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador prof^o Arturo Gouveia pela confiança acadêmica, pelos ensinamentos ininterruptos e a paciência com que elucidou minhas principais inquietações sobre a Teoria Crítica.

Aos meus pais, Francisca Alves e José Tavares, que me deram todo o amparo afetivo e espiritual durante toda essa jornada acadêmica. À Henny Tavares e Helton Tavares, meus irmãos a quem muito admiro, por todas às vezes que precisaram ressignificar seus cotidianos para me acolher.

Às professoras Simone Brito, Sônia Lúcia Ramalho, Romero Venâncio e Inara Ribeiro, pela participação na banca examinadora, professores de impressionante refinamento intelectual. Ao Professor Abrahão da Costa Andrade, pelas arguições precisas no processo de qualificação. À Carlos Eduardo e Alysson Vilela pelas traduções dos resumos.

Aos meus companheiros e companheiras de Biblioteca Setorial, que dividiram comigo muitos momentos de labor, de almoços e ‘Estudos mil’. À Lydiane Vasconcelos, Danielle Lopes e Gretha Viana, grandes mulheres e amigas sinceras, que convivem com o meu jeito mais beckettiano de ser. À Bruna Dias, musa inominável que me fez sentir a confluência entre poesia e erotismo. Aos meus amigos de longa data Carlos André Lyra, Raphael Alves, Júlio Monteiro e Bruno Leite. À Leyla Thays, que participou do início desta jornada.

À todos os meus amigos que não me deixam cair na vida administrada, resgatando a boa experiência de partilhar – olhando nos olhos – os momentos de se viver. Em especial os colegas da UEPB e do grupo “Porco”.

Ao apoio administrativo do PPGL. E à CAPES, pelo suporte financeiro.

“A Luz se decompõe em prismas? Assim suas palavras. Ele me fala e suas palavras, dentro de mim, se desdobram em outras, não articuladas”

Osman Lins, Avalovara

RESUMO

ARAÚJO, José Helber Tavares de. **Fluxo de Rupturas Constantes: Dialética Negativa e Fluxo de Consciência em *Avalovara***. Tese de doutoramento. João Pessoa: UFPB, 2015.

Esta tese é uma proposta de investigação crítica do romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins, a partir de algumas relações estabelecidas entre as manifestações do fluxo de consciência dos seus personagens e a dialética da negatividade estética, formulada nas concepções filosóficas de Theodor Adorno. Em seu decorrer, discutiremos inicialmente como se dá a disposição formal da técnica de fluxo de consciência e seus desdobramentos críticos ao longo do século XX. Também forneceremos, na primeira parte da pesquisa, um quadro de compreensão do pensamento estético de Adorno, focalizando suas discussões sobre a *Dialética Negativa* (1966), o narrador no romance contemporâneo e suas leituras sobre os procedimentos artísticos de Samuel Beckett. A finalidade é encontrar, nas concepções de não-identidade e crítica do sujeito moderno, desenvolvidas por Adorno, um significado literário para a desconstrução das estruturas romanesca que se manifestam no interior de *Avalovara*. Na segunda parte da pesquisa, analisaremos o romance de Osman Lins buscando entender como a sua organização estrutural, de caráter fragmentário, produz um movimento de tensão temática em que determinados tipos de violência que implicam em sofrimento são substituídos por uma transgressão erótica mediadora de uma atitude de autonomia e autenticidade dos protagonistas. Nossa intenção é entender que a utilização da técnica de fluxo de consciência, como maneira de nos inteirarmos do que se passa na mente dos personagens, nos dá condição de perceber de maneira mais ampla que no interior do sujeito existe uma insistência dialética em expor a negatividade dos conceitos sobre o mundo no qual se experimenta, fugindo de uma objetividade positiva e ontológica em favor de uma heterogeneidade negativa da consciência do ser no mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; *Avalovara*; Theodor Adorno; Teoria crítica; Romance contemporâneo.

RÉSUMÉ

ARAÚJO, José Helber Tavares de. **Fluxo de Rupturas Constantes: Dialética Negativa e Fluxo de Consciência em *Avalovara***. Tese de doutoramento. João Pessoa: UFPB, 2015.

Cette thèse se propose de mettre en route une investigation critique du roman *Avalovara* (1973), d'Osman Lins, à partir de quelques rapports établis entre les manifestations de courant de conscience de ses personnages et la dialectique de la négativité esthétique, formulée sous les conceptions philosophiques de Theodor Adorno. Au cours de cette investigation, nous aborderons d'abord la manière dont se présente la disposition formelle de la technique du courant de conscience et ses achèvements critiques au long du XXe siècle. Nous fournirons aussi, dans la première partie de la recherche, un panorama de compréhension de la pensée esthétique d'Adorno, en mettant en relief ses discussions sur la *Dialectique Négative* (1966), le narrateur dans le roman contemporain et ses lectures des procédés artistiques de Samuel Beckett. Notre but est de retrouver une signification littéraire pour la déconstruction des structures romanesques manifestées à l'intérieur d'*Avalovara*, selon les conceptions de non identité et critique du sujet moderne, développées par Adorno. Dans la deuxième partie de la recherche, nous analyserons le roman d'Osman Lins, afin de comprendre comment son organisation structurelle, de caractère fragmentaire, produit un mouvement de tension thématique où certains types de violence impliquant de la souffrance sont remplacés par une transgression érotique médiatrice d'une attitude d'autonomie et d'authenticité des protagonistes. Notre intention est de comprendre que l'emploi de la technique du courant de conscience, comme moyen de nous tenir au courant de ce qui se passe dans la pensée des personnages, nous permet de voir, d'une façon plus large, que, en insistant dialectiquement, en son intérieur, à exposer la négativité des concepts sur le monde dans lequel il s'expérimente, le sujet s'éloigne d'une objectivité positive et ontologique en faveur d'une hétérogénéité négative de la conscience de l'être dans le monde.

MOTS-CLÉS: Osman Lins; *Avalovara*; Theodor Adorno; Théorie critique; Roman contemporain.

ABSTRACT

ARAÚJO, José Helber Tavares de. Stream of constant ruptures: Negative dialectics and stream of consciousness in Avalovara. Doctoral thesis. João Pessoa: UFPB, 2015.

This thesis is a proposal of critical investigation of the novel *Avalovara* (1973), by Osman Lins, based on some relationships established among the manifestations of the stream of consciousness of their characters and the dialectics of the aesthetic negativity, elaborated through the philosophical concepts of Theodor Adorno. Throughout the thesis, we will discuss initially how the formal disposition of the stream of consciousness' technique and its critical development are given alongside the 20th century. In the first part of the research, we will also provide a framework for the understanding of the aesthetic thinking, focusing their discussions about the *Negative Dialectics* (1966), the narrator in the contemporary novel and his readings about Samuel Beckett's artistic procedures. The purpose is to find a literary meaning for the deconstruction of the novelistic structures that were manifested inside *Avalovara* through the concepts of non-identity and criticism of the modern individual developed by Adorno. In the second part of the research, we will analyse the novel by Osman Lins seeking to comprehend how its structural constitution with fragmentary aspect produces a movement of thematic tension in which certain types of violence that implicate into suffering are replaced by an erotic transgression that intermediates an attitude of autonomy and authenticity of the characters. Our intention is to understand that the use of the technique of the stream of consciousness, as a manner of being acquainted about what is going on in the characters' mind, give us condition to perceive with a wider perspective that in the interior of the individual exists a dialectic insistence in exposing the negativity of the concepts about the world in which one experiences, evading from a positive and ontological objectivity in favor of a negative heterogeneity of the conscience of being in the world.

KEY-WORDS: Osman Lins; *Avalovara*; Theodor Adorno; Critical theory; Contemporary novel.

Sumário

	Pág.
Introdução	011
1. Romances de fluxo de consciência como heterogeneidade estética	021
1.1. James... James. Proust... Benjamin	024
1.2. Woolf, Joyce e Faulkner: formas para além de monólogo interior	043
2. Esboço para uma teoria adorniana do fluxo de consciência	065
2.1. Os fundamentos filosóficos da questão do narrador contemporâneo	068
2.2. A matéria da suscetibilidade contra a forma do relato	092
2.3. A reflexão como ruptura	104
2.4. “A negatividade do positivo” ou a epopeia negativa	115
3. Algumas categorias da teoria estética negativa	128
3.1. O sentido do absurdo e seu fundamento negativo	128
3.2. O modelo beckettiano de indeterminação romanesca	141
3.3. Fluxo de consciência: estética do pensamento e sofrimento	156
4. O pássaro abatido: repressão em <i>Avalovara</i>	170
4.1. Crítica literária e ditadura militar: os desdobramentos estéticos de um momento difícil	170
4.2. Violência, repressão e forma em <i>Avalovara</i>	188
4.3. Dialética da desartificação: a crise do escritor em <i>Avalovara</i>	210
5. Indeterminação em <i>Avalovara</i>	227
5.1. Uma hipótese sobre o erotismo em <i>Avalovara</i>	227
5.2. “A vida inconclusa. O perene ir”: Roos e a indeterminação	247
5.3. O relógio de Julius Heckethorn como crítica da imanência estética	259
5.4. Paraíso: A liberdade é maior que a vida	270
Considerações finais	281
Referências	290

Introdução

O presente estudo tem como proposta a hipótese de que há no romance *Avalovara*, de Osman Lins, especificamente em sua estruturação do fluxo de consciência, tendências que se coadunam com as concepções da dialética negativa de Theodor Adorno. Ao lançar mão de procedimentos em que a intenção é expressar a inteligibilidade das ideias, essa técnica literária expõe o caráter fragmentário da subjetividade do narrador-protagonista e, em consequência disso, ordena as disposições formais em instância também fragmentária e não-linear. O fluxo de consciência, incorporando recursos como a força crítica da motriz dialética em favor de uma não-identidade, recorre a procedimentos singulares, exigindo que se dê uma outra perspectiva de compreensão de categorias como enredo, personagem, espaço, tempo e linguagem.

Sabe-se assim que estas referências estruturais da interpretação romanesca já não podem ser compreendidas somente pelo caráter realista e cronológico que outrora a maioria dos romances e contos oitocentistas adotavam e que era identificável pela crítica com maior nitidez. O romance de Osman Lins faz parte do viés experimental do enredo e da linguagem, que Antonio Candido (1989, p.209) afirma, em seu ensaio *A Nova Narrativa*, ser uma das principais tendências romanescas, no contexto brasileiro da década de 70. De fato, existe neste período histórico diversas referências que adotarão um procedimento de desconstrução da narrativa. É o caso de Clarice Lispector, Autran Dourado, Hilda Hilst, Ivan Ângelo, Raduan Nassar e Osman Lins. Este último, por sua vez, tem chamado atenção de crítica (SCHOLLHAMMER, 2010; GALVÃO, 2002) pela singularidade e complexidade de suas obras, portadoras de enredos fragmentados; de múltipla intertextualidade; de dimensões temporais e espaciais de difícil determinação; e de personagens com suas subjetividades em crise. As narrativas de Osman Lins, em particular o romance *Avalovara*, exemplificam bem a implosão dos gêneros literários na sociedade moderna, que foram substituídos, a partir dos movimentos de vanguarda, por projetos individuais pautados pela originalidade formal.

Avalovara, de 1973, é estruturado em blocos narrativos que se alternam de acordo com um movimento em espiral sobre um quadrado, o qual porta em seu interior o palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS (O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos/ O criador mantém cuidadosamente o mundo em sua volta). A exceção das letras S (que explica historicamente o esquema palindrômico que

estrutura o romance) e P (destinado a narrar a vida do relojoeiro Julius Heckeorn), cada letra corresponde a um eixo da narrativa da vida do protagonista Abel, escritor nordestino. Cecília, Roos e uma terceira personagem marcada apenas por um sinal gráfico norteiam os três momentos da vida do escritor que, além da busca nestas mulheres uma espécie de plenitude do amor, vive uma crise narrativa em decorrência da própria crise existencial e da incompreensão do mundo ao qual pertence. Osman Lins busca assim criar um romance sem recorrer a sistemas de organização tradicional de enredo: existe, dentro de uma proposição matemática, uma forma crítica que almeja exprimir o indeterminado que advém dos impasses subjetivos resultantes do movimento mental do fluxo de consciência frente aos campos heteronômicos do mundo exterior. Dentro do palíndromo que tenta reger a história há uma desestabilização do próprio modelo, o que faz com que haja uma expressão da negatividade do padrão.

É dentro desta perspectiva que o romance perpassa por elementos alegóricos, simbólicos e metafóricos; devaneios e eventos insólitos; denúncias de opressão e violência sócio-políticas; e detalhadas cenas eróticas. Entretanto, tais elementos, no fluxo da narrativa, são inseridos justamente em função da caoticidade da vida social do personagem-narrador Abel, de tal maneira que o movimento do pensamento revela no interior da narrativa oscilações entre os momentos de entrega do personagem a um processo de autotematização e os momentos de instauração de uma negatividade como síntese inacabada do sujeito.

Em *Avalovara* há uma série de ideias-problema que gira em torno do mundo interior do personagem e que é determinante para o desequilíbrio formal da narrativa, para a difusa progressão do enredo e para o comprometimento da relação realidade/aparência. Ora, segundo Norman Friedman, “quão mais 'fundo' na mente do personagem se vai, a lógica, a sintaxe do discurso comum, normal e cotidiano, começam a desaparecer” (FRIEDMAN, 2003). A dificuldade de realização amorosa e a realidade pouco acolhedora modificam a forma de expressão, o construto formal da linguagem, o foco narrativo. A compreensão desta premissa se fundamenta principalmente nos estudos da teoria crítica adorniana, pois, para Adorno, “a arte é a antítese social da sociedade, e não deve ser imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação; ela toma previamente parte da sublimação” (ADORNO, 2008, p.19). Diz o filósofo alemão

que o realismo do romance se estabelece, na literatura contemporânea, justamente através da representação do esvaziamento do sujeito e da realidade, com todas as dificuldades de sociabilidade gerada por tal situação. Uma passagem da *Dialética Negativa*, de Adorno, reproduz sumariamente a condição do sujeito moderno: “a pretensa angústia existencial exprime a claustrofobia da sociedade que se transformou em sistema” (ADORNO, 2009, p.29). Assim, seria o fluxo de consciência, no caso, a técnica de foco narrativo mais apropriada para registrar o conflito da consciência individual dos narradores-personagens.

Neste sentido, a estética da negatividade sugerida por Theodor Adorno parece fornecer fundamentos teóricos para uma interpretação literária entre o entrecruzamento da expressão de continuidade mental com a desestruturação rúptil dos recursos narrativos. Nos seus trabalhos de natureza filosófica e nos ensaios literários, é possível encontrar uma relação da suscetibilidade na subjetivação com os principais desarranjos traumáticos no campo da narração, ação e pensamento romanescos. Nosso propósito é entender como os incomuns enredo e linguagem de *Avalovara* manifestam o fracasso da tensão dialética sujeito/objeto de maneira que isso leva ao enriquecimento narrativo por um processo de superação de formas de vida, de pensar e de agir. *Avalovara* aborda a impossibilidade de definição do ser em si mesmo no pensamento, e vai buscar na imprecisão do corpo, da dor e da exploração de sentido maneiras de avançar para a não-identidade tanto de si como das forças exteriores.

Com isso, ao ser um romance que comumente está colocado em segundo plano quando analisada dentro do contexto do período de chumbo da ditadura brasileira, por não ser reconhecida como um texto de engajamento, o que já bastaria como justificativa de nossa pesquisa, almejamos encontrar uma literatura de resistência que está para além da mera arte dirigida que marca a produção do período. De modo mais amplo, iremos identificar que *Avalovara* vai ao encontro de uma literatura que revela a fragmentação social na consciência como caminho para a não-identidade – negatividade – do sujeito diante de uma sociedade que tende a eliminar as contradições de forma totalitária.

Os princípios pelos quais se estruturam o fluxo de consciência, na literatura moderna, ainda carecem de categorizações literárias mais austeras – com menos generalizações e mais singularidades teóricas. No entanto, acredita-se que o romance *Avalovara* elucida novos caminhos para uma observação mais atenta da realização estética deste tipo de obra na tradição literária. É deste tipo de discussão que se espera

que a presente pesquisa possa contribuir: para o enriquecimento da fortuna crítica autor, colocando-o no centro da discussão da natureza da narrativa contemporânea; refletir criticamente sobre a relação entre literatura e sociedade, tanto no plano cultural, quanto no plano estético; e sugerir o aperfeiçoamento conceitual de alguns elementos teóricos da crítica literária, como o fluxo de consciência e sua pertinência filosófica.

O trabalho está estruturado em duas partes. Sendo que a primeira parte é o resultado de nossas discussões teóricas. Nela, procurou-se estabelecer linhas de força da tradição que correspondem à discussão crítica e teórica sobre alguns aspectos da formulação do conceito *em aberto* de fluxo de consciência; do pensamento de Adorno sobre a negatividade orientada em sua análise dos romances na modernidade; e a formulação das principais categorias estéticas que reconheceremos como constantes que dialogam tanto com a estética negativa de Adorno como no fluxo de consciência, com o objetivo de que elas nos fornecerá o suporte teórico para um melhor encaminhamento do exercício crítico que pretendemos realizar em *Avalovara*.

Assim, o primeiro capítulo, *Romances de fluxo de consciência como heterogeneidade estética*, é dedicado exclusivamente a uma leitura das obras romanescas que se tornaram referência quando se trata de narrativas em *stream*. Revisitar as elaborações literárias voltadas com mais intensidade para a subjetividade, identificadas na primeira metade do século XX, são necessárias à compreensão do constructo literário das décadas posteriores. Não se trata aqui de uma reconstrução histórica exaustiva da cultura romanesca no modernismo, mas apenas apresentar, partindo de uma questão formal, como romances de importância e expressividade histórica puderam enfrentar os problemas de exposição do contínuo mental, como matéria literária, sem se entregar ao mimetismo da introspecção pura. Entendemos assim que é possível encontrar dois aspectos em comum nos trabalhos dos autores analisados. Estes aspectos corroboram com a nossa defesa de que os romances de fluxo de consciência se desenvolvem em uma perspectiva heterodoxa dos dispositivos que pretende representar. No primeiro aspecto, encontramos romances dotados de um movimento de associações de imagens que necessariamente não precisam ter uma lógica causal, nem muito menos uma simbologia subliminar, mas sim uma pressuposição da presença de um Ego em movimento, tentando construir campos de reflexão em torno do que é percebido das experiências do sujeito com os objetos; segundo, este movimento da consciência ao que ainda não tem uma forma

acabada é o que permite aceitar, na desarticulação da forma joyciana, recursos como diálogos, narrador onisciente ou sobreposição de assuntos sem perder de vista a própria noção de fluxo de consciência.

Os capítulos segundo e terceiro, *Esboço para uma teoria adorniana do fluxo de consciência* e *Algumas categorias da teoria estética negativa*, por sua vez, dedicam-se às discussões a respeito do pensamento de Theodor Adorno. Para fins de sistematização da apresentação do pensamento de Adorno, optamos por dar primazia a dois ensaios, contidos em *Notas de literatura*, mas que oferecem pontos de contato indubitáveis com seus textos mais importantes: *Dialética Negativa*, foco de nossas preocupações teóricas, e *Teoria Estética*, texto que possui desdobramentos importantes para nossa discussão, como “estilo”, “expressão” e “caráter enigmático da arte”. A análise que nos propomos realizar do ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, a nosso ver, tornou-se indispensável para podermos encontrar uma sistemática do discurso adorniano sobre os modos de negatividade internalizadas nas formas romanescas. Esta empreitada nos colocou diante de três polos de abordagem que já havia sido possível identificar de maneira indireta no primeiro capítulo: sucetibilidade, dissociação formal e epopeia negativa. Já a análise do texto *Tentando entender Fim de partida* parte do entendimento de que é preciso repensar o sentido da categoria de consciência através da sua não-identidade, seja ela formalizada ou no âmbito da experiência do sofrimento dos personagens beckettianos. Do debate de Adorno, na *Teoria Estética*, sobre o belo natural e o belo artístico, extraímos algumas reflexões sobre a possibilidade de relacionar questões fundamentais do ensaio com uma aplicabilidade para além do texto teatral de Beckett. Neste processo, chegamos à conclusão que a maneira como é tratada a linguagem, sujeito e pensamento na peça de Beckett pode ser estendida à sua famosa trilogia romanesca, resultando assim em caminhos analíticos para que possamos investigar romances que se utilizam de uma lógica estética semelhante, como é o caso de *Avalovara*.

Os capítulos segundo e terceiro, *Esboço para uma teoria adorniana do fluxo de consciência* e *Algumas categorias da teoria estética negativa*, por sua vez, dedicam-se às discussões a respeito do pensamento de Theodor Adorno. Optamos por dar primazia a dois ensaios, contidos em *Notas de Literatura*, mas que oferecem pontos de contatos indubitáveis com seus textos mais importantes: *Dialética Negativa*, foco de nossas

preocupações teóricas, e *Teoria Estética*, texto que possui desdobramentos importantes para nossa discussão, como as reflexões sobre “estilo”, “expressão” e “caráter enigmático da arte”. A análise que propomos realizar do ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, a nosso ver, tornou-se indispensável para podermos encontrar uma sistemática do discurso adorniano sobre os modos de negatividade internalizadas nas formas romanescas. Esta empreitada nos colocou diante de três polos de abordagens que já havia sido possível identificar de maneira indireta no primeiro capítulo: suscetibilidade, dissociação formal e epopeia negativa. Já a análise do texto *Tentando entender Fim de Partida* parte do entendimento de que é preciso repensar o sentido da categoria de consciência através da sua não-identidade, seja ela formalizada ou no âmbito da experiência do sofrimento dos personagens beckettianos. Do debate de Adorno, na *Teoria Estética*, sobre o belo natural e o belo artístico, extraímos algumas reflexões sobre a possibilidade de relacionar questões fundamentais do ensaio com uma aplicabilidade para além do texto teatral de Beckett. Neste processo, chegamos à conclusão de que a maneira como é tratada linguagem, sujeito e pensamento na peça de Beckett pode ser estendida a sua famosa trilogia romanesca, resultando assim em caminhos analíticos para que possamos investigar romances que se utilizam de uma lógica estética semelhante, como é o caso de *Avalovara*.

Estabelecidas estas linhas teóricas, na segunda parte, trazemos as análises propriamente ditas do romance de Osman Lins. O enfrentamento do texto literário orientou nossa estratégia de análise para dois movimentos conflitivos ao longo de todo o romance. No quarto capítulo, *O pássaro abatido: repressão em Avalovara*, é o momento de desvendar as relações que existem entre o texto osmaniano e a presença de uma violência que não dissocia seu teor social do individual. Assim, optamos por recolocar *Avalovara* no interior do seu contexto histórico e do panorama cultural-literário da época para entender porque a obra é portadora de uma exposição diferente de combate ao sistema militar brasileiro, optando por uma crítica clivada, com sutilezas e hermetismos. Tal questão permitiu entendermos que existe uma relação próxima entre a recuperação daquilo que Adorno chama de ‘personalidade autoritária’ e o modelo de vida do Iólipe, além de encontrar no sofrimento de Abel e da personagem inominável, percebida pelo leitor no interior da consciência destes, uma relação entre sofrimento psicológico ou físico com os graus de violência que, aparentemente, chega até ele de modo isolado, como violência privada e singularizada, mas que, em uma leitura mais aprofundada,

encontramos fundamentos sociais para um modelo de destruição moral dos sujeitos, numa relação de poder que tenta encarcerar os personagens, paralisando suas identidades. Abel e a inominável são vítimas de um mundo administrado e atomizados dentro de si mesmos. Ela, pelo cerceamento de sua liberdade. Ele, pela crise do escritor. Lembrar destas formas de violência é trazer a temática desenvolvida na primeira parte da pesquisa para ser discutida no corpo do texto literário. Desta conjunção, destacaremos as relações entre epopeia negativa, reflexão metalinguística como ruptura romanesca e as noções do sofrimento contemporâneo beckettiano.

Com estes três núcleos de compreensão teoria sobre o fluxo de consciência e as problematizações desenvolvidas em torno dos seus aspectos de negatividade, acreditamos que este recorte nos propicia um exercício de interpretação do romance de Osman Lins, romance este dotado de configurações singulares quando colocado frente à tradição romanesca brasileira, de maneira que nos faz considerar a possibilidade de uma abordagem crítica a partir da intensificação do que foi debatido nesta primeira etapa da pesquisa.

O quinto, e último, capítulo do trabalho, *Indeterminação em Avalovara*, é também uma amostragem de outra face do romance. Diz respeito aos processos de liberdade advindos do que chamaremos de exposição do negativo. Aqui, trata-se de dar continuidade a análise seguindo a via de projeção de uma utopia mínima das maneiras de se livrar do que foi limitado pela violência. Neste capítulo, tomamos primeiro as noções de erotismo como maneira de reconhecimento dos personagens. No caminho de incorporação do outro a um sujeito subjetivado, há um resgate de sua autenticidade que ainda não foi manifestado, mas que se encontrava em um estado de latência. Isso acontece porque o casal percebe que, na doação de si, enquanto ente e a admissão do outro em si, leva a uma consonância entre o que a consciência molda para si sem excluir a importância histórica do ato corpóreo. Ao invés de um imediatismo sexual, existe um processo de libertação de camadas de identidade do sujeito que estavam represadas e, destas camadas, a irrupção da consciência de um novo estágio do ser, bem aos moldes proustianos de revelação.

A segunda discussão deste capítulo ainda encontra-se dentro dos processos de apresentação daquilo que Adorno elabora em sua filosofia negativa de uma não-identidade das coisas e do sujeito e diz respeito às investidas de Abel pelo amor de Roos.

Aqui, diferente de um amor expresso em demasia das coisas, o sentimento de Abel é sublimado a um nível de idealização e, como tal, inviável para a sua realização interior por se configurar como subjetivação da imagem da mulher amada. O negativo está no fato de Abel somente receber de Roos o que não afaga seu desejo, e por isso, o personagem passa a recorrer a atitudes que surpreende a sua própria noção de si, como viajar insistentemente em sua busca ou ignorar o alerta da mulher que não o ama.

Na terceira discussão, de teor mais estético, iremos nos referir ao caráter disfuncional não-identitário do relógio de Julius Heckerthorn, no eixo narrativo P, e de como a imperfeição do seu som produzido se aproxima da ideia de uma música vanguardista de finalidade disruptiva ao mesmo tempo em que produz um diálogo intratextual com o próprio romance *Avalovara*. A noção de uma obra cifrada, enigmática e que porta uma epifania imagética, aproxima-se bastante de um conceito de Adorno chamado *promessa de felicidade*, da qual a verdadeira obra de arte não pode se furtar. Ao final, não há como não estabelecer similitudes entre o relógio e a própria composição formal do romance.

A última discussão é a análise da linha final N, trecho do romance em que se encontra o alcance da plenitude dos personagens e que emana praticamente todos os aspectos até então percorridos no romance. É o momento de clímax do transbordamento dos sujeitos, do prazer, da liberação da repressão dos atos, da continuidade da vida no movimento consciente para a morte, do voo do pássaro Avalovara, do encontro do protagonista com sua verdade artística e sentimental. Esta convergência de significados gera uma implosão de capacidade descritiva da linguagem, gerando um prolongamento mediado da *promessa de felicidade* da arte expressa no fluxo de consciência. O eixo narrativo N é a noção de liberdade, autonomia e autenticidade desprendida do mal social da hipóstase do sujeito. Resta-nos dizer que, ao recuperar os fundamentos deste processo, no âmbito dessas diretrizes do romance, recuperamos com mais contundência os motivos que relaciona a teoria crítica de Adorno com nossa narrativa em estudo.

Os pilares de sua teoria, como já discutimos até aqui, aparam-se nas noções de “potência” nietzschiana, de dualidade subjetiva entre dito e interdito da psicanálise, de racionalidade e desencantamento do mundo de matriz weberiana e a dialética dos conceitos presentes na tradição hegeliana/marxista. Justamente por essa riqueza teórica, somado a sua concepção de dialética negativa do sujeito e suas leituras sobre a

formalização da obra de arte, chegamos à conclusão de que esta perspectiva fomenta uma interpretação válida e atualizada para uma interpretação dos processos narrativos que questionam a ordem objetiva representacional. *Avalovara* aparece, no esboço de uma história da literatura contemporânea, como um modelo crítico singular desses processos.

Antes de iniciar propriamente nossa discussão, ainda precisamos fazer dois apontamentos fundamentais para o entendimento de nossa pesquisa. O primeiro que queremos dizer é que nosso trabalho não ignora, de maneira alguma, a fortuna crítica de Osman Lins. Embora muitas vezes algum leitor possa sentir poucas citações da crítica mais especializada, ela sempre estará presente, de maneira indireta, diluída e intertextualizada. Não se trata de dizer que estamos em confronto com modelos de interpretação, mas, principalmente, trata-se de apontar rumos que amplie ainda mais esta fortuna crítica. Quanto mais acareações críticas da obra *Avalovara*, maior reconhecimento de sua grandeza criativa.

O outro apontamento é a convicção de que uma pesquisa literária não ‘fecha’, não termina. Muitas vezes aquilo que é colocado como ponto de elucidação de uma passagem torna-se prenúncio de uma outra discussão e exige do pesquisador optar por desenvolver, em um momento específico, algumas ideias com maior aprofundamento ou não. Em se tratando de uma análise literária, a escolha dos excertos da obra para demarcar um estilo ou ponto fulcral do romance parece ser um exemplo muito claro deste processo de costura semântica do texto crítico. Neste sentido, acreditamos que nossa intenção aqui era colocar em evidência a ideia de que uma crítica de vertente dialética pode ser encontrada no arcabouço estético do texto de Osman Lins, pouco abordado pela crítica. Esta tarefa ainda é um ponto da pesquisa que não podemos dizer que foi concluído, e sim, iniciado.

PARTE I

“Obras de arte, entretanto, tem sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência”

Theodor W Adorno

1. Romances de fluxo de consciência como heterogeneidade estética

A intenção, ao longo deste capítulo, é de investigar não apenas possíveis questões que instauram um confronto entre as principais teorias que reconhecem filosófica e psicologicamente o fluxo de consciência, mas também procurar entender como, ao longo da literatura do século XX, os romances foram incorporando este *continuum* mental enquanto dimensão formal de uma linguagem que busca exprimir a subjetividade do homem no mundo contemporâneo. O propósito de elaborar um contexto que aproxima dois domínios diferentes do conhecimento, obras teórico-filosóficas e obras literárias, permite-nos evitar uma mera relação de causa e efeito histórico para ambos e, ao mesmo tempo, possibilita-nos apontar possíveis correspondências, características e condições em que a subjetividade e a introspecção, ocorridas como conceitos de um momento complexo da história do século XX, intensificaram sua presença na arte a ponto de se tornarem uma das suas principais temáticas abordadas no romance moderno. Desse modo, o primeiro capítulo desta tese trata do desenho interpretativo das obras literárias que são imprescindíveis para o entendimento do que significa “fluxo de consciência” na literatura e do modo como essas interpretações contribuem para uma fundamentação teórica das condições da estética romanesca atual, particularmente no entendimento de uma condição de negatividade dos conceitos trabalhados na expressividade das narrativas. O conceito de negativo que apresenta Abbagnano (2007, p. 709) diz que este é “simplesmente a exclusão de uma possibilidade e, na maior parte das vezes, de uma possibilidade formulada somente com o fim de excluí-la”. Nossa perspectiva é a de que as possibilidades dos elementos estéticos que foram expelidos do processo narrativo em nome de uma objetividade formal voltam, na técnica de fluxo de consciência, na forma de contradições das categorias, numa tentativa de recuperação daquilo que foi negado.

Iremos primeiramente investigar o despontar das primeiras manifestações literárias da subjetividade na literatura, recorrendo a uma leitura atenta não apenas das obras dos dois fundamentais escritores que prenunciaram as transformações da narrativa literária, Henry James e Marcel Proust, mas também todo o esforço teórico-interpretativo que surgiram com William James e Walter Benjamin. Esses dois, além de um ensaio de Henry James, ampliaram a maneira de examinar a racionalidade estética do pensamento na literatura, criando categorias analíticas que permitiram situar melhor o processo não-

linear da incorporação da dimensão da consciência na narrativa. Em seguida, será proposta uma reflexão a respeito dos romances que são considerados exemplares de uma concepção de fluxo de consciência. Respectivamente: Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner. No intuito de explorar estes romances em favor de uma concepção mínima da técnica de fluxo de consciência, recorreremos a diversos críticos literários para a leitura desses escritores, na expectativa que nos permita apreender uma interpretação dialética do fluxo de consciência, que parta da expressão objetiva das coisas e que tenha o seu segundo momento na configuração e reelaboração na consciência do sujeito. A maneira como cada obra irá explorar tais relações permite apreendermos possibilidades de uma dialética negativa como aspecto central na constituição do *stream* literário.

Precisamos entender que o que determina esta empreitada de seguir pontos de força da tradição teórica e literária, muitas vezes distantes temporalmente ou díspares em termos de perspectiva, é a busca pela identificação de algumas das principais ideias e conceitos sobre o tema do fluxo de consciência, de forma que nos leve a aprofundar as motivações de Theodor Adorno a optar por uma ponte entre a valorização dos romances neste formato moderno e sua teoria filosófica negativa. Ora, não podemos perder o nosso propósito inicial desse quadro que pretendemos desenvolver: a convergência das categorias da obra do filósofo alemão com os principais traços do romance contemporâneo, de maneira que nos dará condição de estabelecer determinados conceitos teóricos para a interpretação do romance *Avalovara* (1973), obra do escritor Osman Lins, romance que tem na técnica do fluxo de consciência uma de suas vertentes estruturais fundamentais. Para tanto, entendemos que é preciso antes estabelecer uma linha de pensamento que possa centralizar a discussão em torno do que vem a ser este fenômeno estético na literatura, para assim, investigando as muitas transformações no panorama do pensamento cultural do século XX, associá-la a uma teoria estética negativa adorniana. Pretendemos, desse modo, sustentar nossa fundamentação investigando dois aspectos da noção de fluxo de consciência a partir da revisão de conceitos filosóficos, das obras literárias e de alguns dos seus principais intérpretes: a) A essência do romance contemporâneo está na exposição e exploração da subjetividade e do lado íntimo da consciência (CRHÉTIEN, 2011). Vale ressaltar que acreditamos que somente é possível identificar este aspecto perscrutando as alterações na organização formal e estilística das narrativas literárias, ou seja, tomar como método de investigação o “primado do objeto”, o que significa que pretendemos partir sempre da inteligibilidade das obras para chegar a

uma interpretação plausível; b) Como os romances de fluxo de consciência sinalizam, na própria linguagem e em proveito de uma trama subjetiva, o valor estético da expressão do componente negativo na apreensão da relação entre mundo heterogêneo e consciência em movimento.

Pensando na tradição literária, apesar da sugestão de linhas temporais para um determinado período da história da literatura ser uma questão polêmica, é bastante visível que houve grandes transformações estéticas no gênero romanesco entre o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* (1914), de Marcel Proust, e o último volume da trilogia de Samuel Beckett, *O inominável* (1949). Em meio às implicações da agitação cultural do modernismo de vanguarda e o cenário histórico das duas conturbadas guerras mundiais, obras como as de James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, William Faulkner e Robert Musil proporcionaram avanços e problematizações à literatura romanesca não apenas no âmbito da intensidade linguística e da experimentação técnico-formal, mas principalmente por relacionar estas questões estéticas diretamente com o que viria a se tornar a principal tendência nas narrativas do século XX: a exposição e exploração minuciosas da subjetividade dos personagens. Neste capítulo, tentaremos encontrar pontos de força das obras literárias deste matiz e no estudo de alguns críticos para entender como os dispositivos literários de fluxo, na literatura, se aproximam de um princípio dialético e negativo.

A crise do realismo no romance é a crise das relações entre sujeito e objeto. Todas as mudanças no campo das humanidades, social ou econômico, do início do século envolveram novas relações entre indivíduo e sociedade, convergindo em alternativas de conhecimento fora da objetividade positivista. O sujeito se conscientizou de que existe um fundamento na organização da realidade inerente a sua percepção sensível e, justamente por isso, passou a se indagar, com maior senso crítico, sobre o mundo que o envolve. O romance, como refrator e tradutor da cultura (MORETTI, 2009), também participou da implosão das certezas positivas do século XIX quando, no calor das vanguardas artísticas, ampliou as possibilidades de configuração estética ao testar os limites do que se entendia por narrativa. O romance introduziu radicalmente os preceitos de subjetividade como fator de funcionamento narrativo e, com muita complexidade, adicionou ao foco técnicas advindas da consciência, do imaginário, da ideia, da reflexão.

Em pouco mais de duas décadas toda a tradição romanesca fora reconsiderada sob este novo modo de produção do gênero.

1.1. James... James. Proust... Benjamin

Evidentemente, como todo objeto cultural de uma sociedade, houve uma associação do romance às novas teorias insurgentes na área da psicologia, da filosofia e da sociologia. Embora possamos considerar Nietzsche (2001) e Freud (1978) como figuras centrais para o dismantelamento da ordem realista/positivista que formou a base epistemológica do século XIX, no despontar do século seguinte, surgiram os trabalhos dos irmãos James¹ que, de alguma forma, contribuíram diretamente na investigação das questões da consciência tanto de ordem literária quanto psicológica: *Os princípios de psicologia*, de William James (1985), mais precisamente o capítulo *O Fluxo do pensamento*, e os trabalhos *A arte de Ficção* e *Os Embaixadores*, respectivamente ensaio e romance de Henry James (2011; 2010). Estes estudos, para uma parte da crítica moderna, podem ser considerados genéricos devido ao grau de impressionismo, mas também podem ser aproveitados como precursores que pontuaram e consolidaram aspectos centrais da discussão sobre a subjetividade humana na modernidade. Da parte de Henry, sua perspectiva teórica em favor de uma nova estética do romance, pelo questionamento da imitação do real; e da parte de William, sua visão da consciência como uma grande e inacabável narrativa da vida. Seus pressupostos se tornaram, no século XX, dentro da lógica do experimento formal da arte e da reelaboração literária da psicologia, técnicas essenciais para a representação das numerosas relações subjetivas no romance. Deste modo, por trabalhos distintos, os irmãos James unem-se na formação precursora de uma estética da subjetividade na literatura. Vale a pena revisitar, ainda que sem a minúcia que merecem, suas principais definições.

O texto *Fluxo do Pensamento*, do primogênito William James, foi publicado em 1890 dentro de uma obra maior intitulada *Princípios de Psicologia* e tem como ideia

¹ Para uma melhor compreensão do diálogo sobre a subjetividade contida no pensamento de William James e Henry James, recomendamos a obra ainda sem tradução para o Brasil: *William and Henry James; selected letters* (1997), organizado por Ignas K. Skrupskelis e Elizabeth M. Berkley e publicado pela University Press of Virginia.

central a defesa de que o pensamento humano está sempre em mutação diante dos objetos do mundo. Se pensarmos na produção do conhecimento científico de viés naturalista e determinista, reconhecida pelo rigor na fixação dos seus parâmetros, podemos inferir que ao defender uma proposta de prerrogativa heraclitiana na psicologia, de maleabilidade conceitual, James provocou, pelo caminho da investigação psicológica, um impacto significativo no *modus operandi* da ciência e filosofia da época. Deste ensaio se depreendem certos pontos nevrálgicos por uma teorização do fluxo de consciência na literatura. Podemos destacar três traços importantes desta obra que permitem tal aproximação.

No primeiro traço, William James defende como linha principal de sua discussão a prerrogativa de que qualquer pensamento do indivíduo está vinculado direta ou indiretamente a outros pensamentos, construindo uma extensão mental contínua, seja ela organizada ou não. Esta condição ontológica de continuidade da mente humana, de acordo com o filósofo, sugere que a nossa apreensão da realidade existe em um constante movimento para o desconhecido, pois como “nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes” (JAMES, 1985, p. 125), não haveria nenhuma situação de total permanência da personalidade interior (moralidade, sentimentos, memória, impulso para determinadas ações), nem da maneira de apreensão da realidade (racional, linguística, simbólica). James está preocupado em compreender como ocorre a transitividade dos diferentes estágios de nossa consciência e com a questão de para onde ela, em reelaboração incessante, pode nos conduzir em termos de experiência subjetiva e objetiva.

O segundo traço do trabalho sobre o fluxo do pensamento que pode ser destacado do ensaio de James é justamente a relação entre a sensibilidade do mundo exterior e, a partir dela, as alterações dos processos mentais. A questão do sujeito e objeto, na teoria de James, revela como o mundo provoca uma variedade infinita de sensações que motiva “modificações cerebrais” idiossincráticas, transformando cada experiência vivida em algo único, singular. É necessário destacar que não se trata aqui de uma priorização do mundo objetivo determinando ideias subjetivas. O que James procura é a comprovação prática das proposições geradas pelas transformações do pensamento e a percepção da nossa consciência de suas consequências e resultados para a continuidade do conhecimento. Não se pode esquecer que as opções teóricas de William James seguiam

princípios da escola pragmática americana, caracterizada pelo cuidado de não excluir a realidade concreta diante dos processos psicológicos. O que interessa para nossa pesquisa é sua postura de compreensão flexível do modo de se produzir o saber, por um lado, de reflexão interpretativa e, por outro, de necessidade de se ancorar na realidade dos objetos: “As realidades, concretas e abstratas, físicas e ideais, em cuja permanente existência acreditamos, parecem estar constantemente se apresentando de novo diante do nosso pensamento, e parecem nos conduzir, em nosso descuido, a supor que nossas ‘ideias’ delas são as mesmas ideias” (JAMES, 1985, p. 126). Para James, os objetos da realidade são imutáveis. Aquilo que realmente está em transformação incessante é nosso pensamento e, justamente por isso, a nossa sensibilidade e reflexão sobre os objetos se encontram em ininterrupta edificação. Cada estado da consciência está parcialmente estabelecido pela natureza humana de pensar em fluxos e, concomitante a isso, pela capacidade de modificar a percepção dos objetos ao nosso redor, já que “a experiência nos remodela a cada momento, e nossa reação mental, em cada coisa dada, é realmente uma resultante de nossa experiência de todo o mundo até aquela data” (JAMES, 1985, p. 128).

Ainda se tratando do segundo traço destacado do ensaio sobre a consciência, é interessante perceber que William James faz uma distinção entre “as partes transitivas do fluxo do pensamento” e “as partes mais substantivas do fluxo” (JAMES, 1985, p. 135). Para ele, a consciência sempre deverá ser tratada como o rio de Heráclito: algo que flui, que se desloca, que se projeta. No entanto, cabe a questão: será que nossa mente funciona como um rio de maneira regular e uniforme? Ela não possui mudanças de intensidade, ora de formas abruptas, ora de formas progressivas? Nossos pensamentos não têm seus estados de racionalidade e concentração que se contrapõe, dependendo do contexto, com situações de impulsividade e passionalidade? James responde estas indagações apontando para o objeto. Ele propõe que, na verdade, são as coisas, “distintas e descontínuas”, que circundam diante de nós em sucessão ou ligações e que as alterações delas nos fazem perceber isso em nosso estado interior. Há sim uma “transição entre o pensamento de um objeto e o pensamento de outro objeto” (JAMES, 1985, p. 132), entretanto, isso não significa que o fluxo de consciência tenha sido interrompido, pois nossa consciência está sempre se reorganizando diante das mudanças do mundo e recombina as novas transformações com as já existentes no ego do indivíduo. Assim, James chama de “partes substantivas” os elementos em nossa consciência advindos do objeto e que passamos a

tomá-lo como conhecimento do mundo. Apesar de não mencionado pelo filósofo, poderíamos estabelecer uma analogia com a noção de conceito, ou de imagem mental. Já as “partes transitórias” de nossa consciência são os impulsos introspectivos para a construção de uma outra parte substantiva amarrada em uma forma substantiva anterior, em um processo de reorganização que não se finda. James tenta esclarecer tal questão da seguinte maneira:

Se um novo estado aparece, a inércia do antigo estado ainda estará ali e modificará o resultado de acordo com ela. Obviamente, não podemos dizer em nossa ignorância quais deveriam ser as modificações em cada instância. As mais comuns modificações na percepção dos sentidos são conhecidas como os fenômenos de contraste. Na estética, elas são sentimentos de prazer ou desprazer, que certas ordens particulares atribuem a uma série de impressões. No pensamento, estritamente assim chamado, elas são inquestionavelmente aquela consciência do *de onde* e do *para onde*, que sempre acompanha seu fluxo. Se recentemente a sucessão cerebral *a* foi vivamente excitada, e a seguir *b*, e agora vivamente *c*, a consciência presente total não simplesmente, produzida pelo excitação de *c*, mas também pelas vibrações moribundas de *a* e *b*, da mesma forma. (JAMES, 1985, p. 135)

O terceiro e último traço destacado é o seguinte: existe em nossa consciência uma sensação de tendência. Para James, existe uma série de processos psíquicos que podem ocorrer de modo concomitante durante uma ação humana (memória, linguagem, foco no imagético, lapsos, ideias, emoções, etc), a maneira dos sobre-tons da teoria musical. Sua tese é a de que há sempre alguma propensão para a intensificação de um destes processos. Assim, ao defender este princípio da tendência no fluxo de consciência, James parece resolver a questão anterior de como diferenciar as modalizações da transitividade da consciência perante as mudanças substanciais: o fluxo possui a faculdade de intensificar o grau de uma ‘ação mental’, sem abandonar totalmente outras ‘ações mentais’. Como bem observa, “em todo o nosso pensamento voluntário existe algum tópico ou sujeito em torno do qual todos os membros do pensamento giram” (JAMES, 1985, p. 145). Os processos mentais ora se alternam, ora se alteram, ora se combinam ou se enfraquecem de acordo com esta dinâmica das sensações de tendência. Ao que James aponta, acreditamos que a intensificação de um processo mental pode fazer-se sentir por motivos de afinidade de ordem física, de situações contextuais ou de mera introspecção.

É importante registrar que o autor de *Princípios da Psicologia* chegou a participar de debates acadêmicos com membros da Sociedade Metafísica de Cambridge, entre eles, com o semiótico C. S. Pierce. O que pretendemos dizer com isso é que o pensamento jamesiano, além de sua importância no campo da psicologia, transitou por questões da área da teoria do conhecimento, da metafísica e da filosofia da linguagem. Parece então ter sido um caminho natural suas teorias se preocuparem também com o problema da linguagem verbal no pensamento. Em *Fluxo do Pensamento*, a noção de linguagem tem uma aproximação direta com as partes substantivas do fluxo. Aqui, mais uma vez, nos deparamos com um William James pragmático que defende que “palavras pronunciadas ou não expressadas são os elementos mentais mais manejáveis que temos. Não somente são eles muito rapidamente reaviváveis, mas eles são reaviváveis como sensações reais mais facilmente do que quaisquer outros itens de nossa experiência” (JAMES, 1985, p.151). No que concerne à linguagem no fluxo de consciência, podemos inferir que, as palavras além de serem consideradas como fluxo substancial, têm outra implicação significativa do ponto de vista da sensação de tendência: existe uma propensão maior de um determinado processo mental no fluxo ser mais intenso do que outro quando aparado na verbalização, seja ela introspectiva ou externalizada.

Após apontar três proposições de James sobre o fluxo de consciência, talvez devamos destacar que sua teoria nos oferece linhas de raciocínio que contempla tanto questões estilísticas e formais quando filosóficas para o campo da literatura. A proposta de um pensamento incessante – vivenciando múltiplas experiências e sensações; impulsionado a se modificar de acordo com a adequação à realidade circundante, linguagem ou introspecção; e acolhendo ou rejeitando determinadas partes do mundo – proporcionará caminhos para mudanças bruscas na maneira como será configurado o narrador na obra literária. Por ora, digamos apenas que se torna visível para os romances do início do século que o relato é uma experiência subjetiva e, como tal, precisa incorporar os diversos níveis de reflexão interior, a fluidez narrativa da mente, as inquietações provocadas pelo mundo e a exposição da intensidade destas inquietações. Voltaremos a discutir esta questão quando nos detivermos na leitura de *Em busca do tempo perdido*, obra pioneira e inspiradora da técnica de revelação do contínuo da consciência na literatura.

Outra contribuição da obra filosófica de William James que não podemos deixar de mencionar, pois é importantíssima para nossa discussão futura, é a ideia de que o pensamento está sempre em direção a um não-idêntico a si, sempre em rumo ao que ainda não possui definição, buscando ocupar “uma lacuna que não podemos ainda preencher com uma figura, palavra ou frase, mas que, na maneira descrita algum tempo atrás, nos influencia de uma maneira psíquica intensamente ativa e determinada” (JAMES, 1985, p. 145). Nota-se, assim, que o texto *Fluxo de Pensamento*, embora de uma corrente pragmática, possui claramente um teor filosófico que se aproxima do conceito de negatividade. Isso se dá muito mais pelo mérito individual de James do que pela escola ao qual costumamos filiá-lo. É interessante observar que o filósofo americano está preocupado em se afastar tanto do puro idealismo metafísico quanto do predomínio rigoroso das sensações do real. De acordo com Pablo Rubén Mariconda (1985, p.v-xi), “James defende as hipóteses filosóficas na medida em que possam ‘funcionar’ e não por serem verdadeiras. (...) Uma proposição é considerada verdadeira na medida em que possa orientar o homem na realidade circundante e conduzi-lo de uma experiência até outra”. Em outras palavras, a noção de verdade para James é fluída assim como sua teoria do pensamento. Quando nos detivermos nas interpretações filosóficas e concepções sobre literatura de Theodor Adorno, poderemos estabelecer melhor este vínculo entre negatividade, fluxo de consciência e romance contemporâneo. Neste momento, basta constatar que nas primeiras elucubrações do termo, já parece haver um reconhecimento de restaurar uma força conceitual dentro dos objetos ainda não identificada, mas que está presente como parte constitutiva de sua imanência.

É difícil precisar qual o grau de influência que este texto de William James teve sobre seu irmão, Henry James. Mas o fato é que há uma série de discussões na crítica literária que reconhecem a importância do autor de *Os Embaixadores* para novos parâmetros estéticos romanescos. Muitos alegam que, com suas obras e prefácios, o James escritor conseguiu perceber, assimilar e difundir literariamente as metamorfoses interiores do sujeito que germinavam no início do século. Atribuem a ele uma mudança na ficção através da defesa de uma teoria literária de dimensão formal: a ampliação da noção de foco narrativo. Norman Friedman, por exemplo, aponta que os prefácios de James fomentaram a possibilidade de um “foco” cuja função técnica seria de realizar o “enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama” (FRIEDMAN, 2002, p. 196). Ainda segundo Friedman, o legado da posição de James

sobre a criação artística de uma narrativa está tanto no campo literário quanto crítico: no primeiro, o ganho estético de tal investida seria a “intensidade, vividez e coerência” para os romances; no segundo, a noção de foco narrativo se transformou, a partir de James, em um conceito essencial para o desenvolvimento da tradição crítica.

Esta interpretação de Friedman sobre Henry James é compartilhada por Ligia Chiappini (1997) ao afirmar que o escritor americano sustentava a existência de um narrador autônomo, sem qualquer vínculo incontestável com um puro narrador de primeira ou terceira pessoa. Na interpretação de Chiappini, James defendia que “a história conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias” (CHIAPPINI, 1989, p.13). Levando em consideração os dois críticos, percebe-se o quanto James se sentia importunado com a rigidez formal de um narrador tradicional, a maneira de um historiador naturalista. Contra isso, toma a decisão de instaurar uma realidade romanesca a partir da exposição das impressões e experiências dos próprios personagens. Não se trata de adotar inteiramente um discurso em primeira pessoa, individual, testemunhal, mas de implementar um “centro organizador de percepção” que ora necessitará adentrar na consciência e impressão dos personagens, ora se voltará para a condução das ações do mundo exterior. O foco narrativo executa assim, para James, um papel de intermediador entre a estruturação do mundo objetivo e a interioridade dos personagens.

A ideia de *A arte de Ficção* é, a rigor, uma resposta a algumas considerações sobre literatura de um estudioso chamado Walter Bessant. O artigo de Bessant discorre sobre a preocupação exclusiva do romance com a precisão da história a ser contada, sendo ela portadora de “um propósito moral consciente”. Qualquer recurso estilístico, retórico ou idiossincrático seriam meros ornamentos periféricos do que realmente importa para uma boa ficção: a história. Reparemos que a visão de Bessant está alinhada com o romance naturalista, como espelho da realidade. Para ele, as técnicas de narração objetiva já estavam estabelecidas (descrição e diálogo), devendo o empenho do escritor se voltar para o conteúdo da história. A refutação de James ao posicionamento realista de Bessant se dá através de como o processo de incorporação da realidade ao romance pode ser relativizado pela questão formal e através da elaboração do conceito de experiência. Apesar de o escritor americano reconhecer a necessidade de uma representação do real como um dos fundamentos principais de um romance, ele defende que é preciso haver uma preocupação

com a liberdade das formas, pois é através dela que o romance obterá suas peculiaridades estéticas. O grande espaço exterior da realidade é indefinido, confuso, e ao tentar transportar este universo para a organização de uma história literária, o escritor não se depara com uma única maneira de executá-la. Ao contrário, depara-se com uma quantidade indeterminada de formas advindas de sua impressão e sua linguagem que favorecerão (ou não) para tornar a história “interessante”. Assim, James parece dar um passo decisivo para a entrada na literatura moderna: a distinção rígida entre narrador e personagem, entre sujeito e predicado, agora podiam ser amalgamados uma no outro na medida em que as impressões da realidade dos personagens fossem consideradas e identificadas pelos recursos formais. “O que é um personagem senão a identificação de um incidente? O que é um incidente senão a ilustração do personagem?” (JAMES, 2011, p.26).

É importante deixar claro que a discussão iniciada por Bessant parece muito mais voltada para como a psicologia do autor irá captar os processos da realidade em sua obra. A guinada jamesiana, ao contrapor esta visão, está em conduzir o debate para o campo estético. O que James fez foi incorporar aos seus personagens os mesmos processos de conhecimentos do real dos quais os escritores se deparavam. Em outras palavras, assim como o escritor possui suas impressões particulares sobre a realidade e tem a liberdade de construir seus romances de acordo com elas, os personagens também possuíam suas impressões particulares, sendo necessário que elas se fizessem presente na narrativa. A introdução desta subjetividade no romance dependia, em grande proporção, da modificação das configurações formais, isto é, alterando a focalização para um modo não previsível. As palavras do próprio Henry James já sinalizavam esta mudança romanesca para o interior do sujeito: “Vejo dramas dentro de dramas, e inumeráveis pontos de vista. Uma razão psicológica é, para minha imaginação, um objeto adoravelmente pictórico; captar as tintas de sua complexidade – sinto que esta ideia pode inspirar alguém a esforços ticiânicos” (JAMES, 2011, p. 35). A preocupação de James está em notar como os personagens interpretam mentalmente os acontecimentos que vivenciam em sociedade, também está em expor as experiências dos personagens e o que se extrai dela em conhecimento:

A experiência nunca é limitada e nunca é completa. Ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasta teia de aranha, da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando acontece de ela ser a mente de um gênio ela leva para si mesma os mais tênues vestígios de vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações. (JAMES, 2011, p.22)

A noção de experiência de Henry James se aproxima, de certa maneira, das noções de pensamento contínuo de seu irmão William James. Neste, o pensamento em fluxo sugere uma abertura sem limites para o conhecimento das coisas, das ações, da imaginação, mas sempre estabelecendo uma apreciação constante dos deslocamentos da realidade. Naquele, a experiência é a interligação entre o que nossa vida social nos oferece em termos práticos e como a percebemos e a utilizamos em termos psicológicos, ideológicos, morais. Não seria nenhum absurdo inclusive aproximarmos o conceito “sensação de tendência”, de W. James, às concepções de focalização do pensamento, em H. James. No entanto, como veremos textualmente, as obras literárias de James, talvez pelo momento histórico pré-vanguarda, não alcançaram a elaboração estética do pensamento que Joyce ou Woolf viriam desenvolver com maestria.

Não podemos deixar de notar que estes novos preceitos literários pensados por H. James estão presentes de maneira transparente em *Os Embaixadores*, romance de sua fase madura. Vale a pena, então, elegermos tal romance como ilustração do princípio de incorporação da subjetividade no universo romanesco e também como tentativa de perceber formalmente as soluções escolhidas pelo estilo literário jamesiano para buscar se distanciar do narrador tradicional do século XIX. Observa-se que este romance é bastante conciso no que diz respeito ao argumento do enredo, sua ambientação e seu tempo diegético, facilmente esclarecendo a investida contrária ao método literário naturalista. De maneira geral, o protagonista Lambert Strether realiza uma viagem a Paris, em nome da Senhora Newsome, com a incumbência de ‘salvar’ o jovem Chadwick Newsome de sua suposta vida hedonista na cidade europeia. Sua missão é trazê-lo de volta a Nova Inglaterra, nos Estados Unidos, para dar continuidade aos negócios da família. Inicialmente rígido no cumprimento de seu encargo, Strether aos poucos passa a ter um envolvimento emocional com uma série de figuras que lhe são apresentadas e, gradativamente, vai adquirindo uma sensação de liberdade e fascínio proporcionada pelo ambiente parisiense. Esta breve questão da mudança interior de Strether é o mote de todo

o romance, sendo apresentada para o leitor de uma maneira muito sutil ao longo de suas seiscentas páginas. Esta mudança de foco narrativo ocorre porque Henry James opta por um estilo indireto livre e, em consequência disso, transforma seu narrador em um tradutor das indagações interiores de Strether, e não um mero relator de suas ações, como ocorre em Gustave Flaubert ou em Honoré de Balzac. As mudanças morais que ocorrem em Lucien de Rubempré ou em Frederic Moreau são tomadas em consideração a partir exclusivamente das dificuldades que são impostas pelo mundo exterior, em situações concretas. Na nova perspectiva de James, grande parte do romance é a exposição da impressão de Strether sobre as pessoas que ele passa a conhecer na Cidade das Luzes. É então que, buscando perscrutar alguma verdade do caráter dos outros, o protagonista acaba moldando sua própria mudança de caráter. Em outras palavras, procurando filtrar a realidade para defini-la, Strether toma conhecimento das alterações que ocorrem em si mesmo, sem a necessidade de grandes reviravoltas exteriores como uma fuga repentina na primeira parte de *Ilusões Perdidas* (2010) ou como um encontro frustrado em *Educação Sentimental* (2009)

A ação propriamente dita move-se como uma constante relação diplomática entre os personagens, Strether sempre busca tirar o máximo das impressões deixadas em cada encontro, principalmente nas relações com sua amiga Miss Gostrey, com Marie de Vionnet ou com o próprio Chad Newsome, mas parece que cada conclusão o encaminha para mais questionamentos, novas indagações, tentativas de outras percepções. Para compreender o que está ocorrendo entre Chad e sua relação com mãe e filha Vionnet, Strether enfrenta verdadeiros embates políticos de sociabilidade em que é necessária muita habilidade no relacionar-se com os outros. Ele faz diversas sondagens e as interpreta através de questionamentos mentais dos mais variados propósitos e, a partir disso, busca tratar o outro de maneira que haja obtenção de resultados a favor de sua missão como representante de Mrs. Newsome, embora com o estender da trama sua mudança contínua de postura vai solapando sua função de embaixador. Daí talvez advém uma explicação emblemática do título do romance: toda a presença de Strether em Paris é uma tentativa constante de esclarecer a dubiedade das relações com os seus próximos e de esconder sua intenção real inicial que é casar-se com a Senhora Newsome, bem aos moldes essenciais de discussões na arena políticas e nas negociações de chancelaria.

Quando tomamos *Os Embaixadores* no contexto da estrutura romanesca do ambiente oitocentista, encontramos uma série de rupturas e diferenciações estéticas que distancia a obra dos padrões narrativos daquela época. A iniciativa de James de escrever um psicodrama social com uma ação bastante moderada e com uma focalização que tende a interioridade de um personagem em específico avança em relação aos parâmetros luckasianos de narração e descrição propostos para o romance do século XIX (LUKACS, 2010). Ao mesmo tempo, quando confrontado com escritores que potencializaram a focalização interior, forçando os limites da representação literária da consciência, percebemos que a obra do escritor americano ainda lança mão de vários recursos preponderantes do romance realista: por mais que vivencie uma diversidade de ideias que se modificam em ritmo constante, Strether ainda tem uma necessidade de enxergar o mundo buscando a unidade da realidade, fato que não encontraremos na maioria dos romances modernos posteriores. O embaixador ainda tem uma missão como objetivo. Estes irão vivenciar a dispersão e praticamente abandonarão a tarefa de restaurar o fragmentário em algo uno. Além disso, talvez pela rigorosidade da exposição em terceira pessoa indireta que James se impôs realizar, o narrador ainda exige de si uma narrativa de sucessão de eventos dentro de uma temporalidade cronológica, sem as ocorrências imprevisíveis e fortuitas de pensamento, ou seja, o narrador ainda guarda indícios de realizador de sínteses.

O que podemos inferir de uma questão tão dual como esta, fruto de um contexto de transição, é que Henry James traz para si o mérito de reconhecer que ‘pessoas’ como Strether já não podem mais considerar o indivíduo como parte de uma sociedade global e estável em termos de valores e costumes. Neste sentido, *Os Embaixadores* tem muito significado no avanço para a literatura moderna. Talvez ao tentar levar a mesma questão para o aspecto formal, que adquiriu bastante relevância em termos teóricos com seus ensaios sobre o foco narrativo, ele desabrochou timidamente a execução de um estilo que pudesse dar conta deste novo indivíduo, a posição do narrador já indiciava uma autonomia do respaldo da mentalidade do seu personagem frente a entidade fixada numa perspectiva inteiramente objetiva.

De fato, em *Os Embaixadores*, as modificações subjetivas exercem função estrutural nos processos de socialização dos personagens. E isso abrirá caminho para novas configurações estéticas. Estas estratégias, no constructo formal, ao desarticular as

noções de compressão do outro como unidade de homem, destitui as aparências interpessoais ao insistir na reorganização de planos e significados de uma consciência que revela a intensidade de seus movimentos de significação e sentimentos frente a outro sujeito. *Avalovara*, nosso objeto de estudo, guarda forte potencialidade deste ideal intersubjetivo utilizado por Henry James quando explora tanto a perspectiva do seu protagonista Abel sobre a figura feminina inominável, quanto esta daquele. Daremos maior ênfase a esta questão na parte analítica de nossa pesquisa.

Quem irá iniciar o preenchimento desta ‘ausência’ formal deixada por Henry James e irá aproximá-la de uma história que vem exclusivamente das lembranças de um personagem consciente da insuficiência do seu projeto narrativo será Marcel Proust, com sua monumental obra *Em busca do tempo perdido*. A fortuna crítica correspondente à interpretação da obra de Marcel Proust é tão extensa que se tornaria tarefa laboriosa demais somente inventariá-la. É quase irrealizável condensá-la em poucos eixos temáticos. Como nosso objetivo neste primeiro momento da pesquisa é diretamente tentar levantar aspectos qualitativos que caracterizam o processo literário de fluxo da consciência, com fins de fazê-las convergir para uma teoria desenvolvida por Adorno sobre como é realizada a negatividade do romance contemporâneo, parece apropriado nos debruçarmos com maior atenção sobre uma das mais importantes interpretações dadas à obra proustiana: os escritos de Walter Benjamin. Não é difícil pensarmos nas motivações para adentrarmos nas análises de Benjamin sobre Proust, haja vista que além de sua filosofia possuir pertinente diálogo com Adorno, as suas noções de história, memória e narrativa parecem se aproximar espantosamente das apresentadas na obra *Em busca do tempo perdido*.

Ora, ambos reconhecem que os eventos singulares da história de vida de um indivíduo somente ganham alguma dimensão humana a partir da constante investigação pelo significado inapreensível do tempo vivido. Percepção, memória, imaginação e construção de sentido se misturam e se rearranjam na formação da existência – seja a tentativa de restaurar um sentido para um sujeito histórico, no caso de Walter Benjamin, seja a tentativa de um Narrador² fictício de recuperar a sua existência também de natureza fictícia, em Proust. Assim, levantaremos três pontos essenciais da filosofia de Benjamin

² O narrador dos eventos de *Em busca do tempo perdido* comumente é referenciado como o “Narrador”, de forma que seguiremos este modelo também adotado por Zéaffa (2010).

para a construção de nossa reflexão sobre como Marcel Proust ampliou a representação literária da subjetividade – tanto no universo diegético quanto em sua organização formal, contribuindo para o desdobramento estético dos romances em fluxo de consciência.

Seriam, assim, estas as questões que chamam atenção para a nossa argumentação: em primeiro lugar, analisaremos o termo de “reminiscência” empregada por Benjamin no texto “A imagem de Proust” (BENJAMIN, 1994, p. 36-49) , no qual nos oferece um problema dialético entre o lembrar e o esquecer da consciência e de como esta noção recai sobre a elaboração formal do “entrecruzamento” dos tempos na narrativa; em segundo lugar, procuraremos entender como esta reminiscência proustiana necessita estar fixada em um acontecimento vivido, exterior e finito, mas que a consciência do seu narrador esforça-se ao máximo para extrair deste evento a essência espiritual do homem e das coisas. Utilizaremos principalmente para esta questão o texto “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (BENJAMIN, 2011, p.49-74), escrito em 1914, para compreender como se dá, na interpretação de Benjamin, o processo de introspecção e interiorização do mundo objetivo na subjetividade e como isso se manifesta na composição do escritor francês; em terceiro lugar, tentaremos esboçar uma interpretação ‘constelar’ da experiência do Narrador de *Em busca do tempo perdido*, auxiliado principalmente pelo famoso prefácio da “Origem do drama barroco alemão” (1985) e seus desdobramentos em textos como “O narrador” e “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 1994, p. 197-232). É importante ressaltar que alguns críticos, ou especializados em Proust ou em Benjamin, poderão se contrapor a estas três questões alegando que, na verdade, são as facetas de uma única questão: a experiência, o que é uma constatação reconhecidamente válida. No entanto, optamos por esta diferenciação por acreditar que, no momento de nossa análise dos textos literários, cada subsídio teórico que especificaremos aqui apresenta um papel diferenciado na composição e no estilo dos textos em fluxo de consciência. Começemos por uma citação do texto de Benjamin sobre Proust:

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem a nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático de sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial,

a mais profunda dessa memória involuntária, na qual os momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. (BENJAMIN, 1985, p. 48-49)

Muito utilizado por Walter Benjamin em sua filosofia, o conceito de reminiscência aparece como a categoria mais importante no seu ensaio “A imagem de Proust”, sobre a obra *Em busca do tempo perdido* do escritor francês. Destacado no trecho, a premissa mais fundamental é a de que a reminiscência surge de imagens apreendidas. Elas provêm da realidade histórica e se firmam, mimetizadas na mente, como um imaginário que envolve a restauração pela memória, a figuração poética e o comentário perscrutador. Benjamin entende que a consciência do narrador é incapaz de reconstruir rigorosamente o seu passado vivido e de que todo relato do que um dia aconteceu na vida de alguém somente se dá por meio de lembranças incompletas e fragmentadas. Isso acontece porque o que realmente marcaria a memória humana não seria sua capacidade incondicional de lembrar os eventos do seu passado, mas sim de esquecê-los a ponto de deixar lacunas misteriosas da história. Dirá Benjamin na sua quinta tese sobre a filosofia da história: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1985, p.224). Aquilo que é lembrado é apenas um fragmento da ruína da história pessoal do sujeito que se empenha em voltar sua visão para a construção do seu futuro, deixando apagada marcas do seu passado, que cada vez mais se torna informe e difícil de distinguir o que de fato aconteceu. A tentativa de restauração de um passado em Proust é o conflito dialético entre o esquecimento inevitável e o impulso restaurador humano, que acredita encontrar em suas recordações uma plenitude perdida e que pode surgir de maneira involuntária.

Neste sentido, o valor literário que Benjamin encontra na narrativa de Proust diz respeito diretamente a esse esforço do narrador em reconstruir, através da trama dos fragmentos lembrados de sua vida, os significados que possam indiciar aquilo que foi extraviado pelo esquecimento e sua importância para o presente histórico. Esta imagem resgatada, apesar de ser assimilada na objetividade de um determinado contexto, não precisa ser espelhada e fixada com aquilo que foi, pois sempre terá nela um componente subtraído pelo esquecimento do qual o sujeito do presente poderá levantar hipóteses e

sugestões dos seus significados. Uma ação em Proust poderia ter infinitas causas e significações. Sua imagem histórica pode ser constantemente reelaborada e enriquecida em favor de uma reelaboração na história presente. Não seria desatino dizer que esta propensão a incorporar a realidade é o que Benjamin vai destacar no mesmo texto de “força rejuvenescedora” da história.

Benjamin, desse modo, vai ressaltar que existe um “tempo do tempo”, identificável, vivenciado e lembrado, passível de relações causais e de linearidade e um “tempo do infinito”, uma segunda camada de temporalidade sobrecarregada de significações, como uma completude absoluta da qual é impossível de ser vivenciada e que será transformado no conteúdo do esquecimento. Em uma relação de tensão entre estes dois tempos, quem molda, na verdade, a narrativa de *Em busca do tempo perdido*, como o próprio título aponta, é o entrecruzamento de tudo aquilo que sucumbiu ao esquecimento e que agora o narrador precisa reexaminar em favor de uma compreensão daquilo que ele é agora. Todo o esforço, contra o esquecimento, de rememorar fragmentos que restam de uma vivência anterior produz uma reconstrução do passado por imagens plurissignificativas que estão sujeitas ao entrelaçar de comentários, especulações, imaginações, julgamentos e interpretações diversas. “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1985, p. 37).

A posição benjaminiana sobre a reminiscência histórica é abordada também na quinta tese dos seus apontamentos *Sobre o conceito de história*. Nesta tese, Benjamin ratifica o seu texto sobre Proust salientando que os fragmentos do passado, como eles realmente se deram, são irrecuperáveis devido à velocidade furtiva com que são vivenciadas, restando ao historiador apenas a imagem subjetiva deste passado “irrestituível”, irreparável. Daí, ao invés de restabelecer o passado como um narrador tradicional que busca a verdade, o narrador proustiano formular pontos críticos de convergências entre sua imagem do passado e o seu melancólico presente que, ao mesmo tempo, relembra, remodela e elucida suas experiências de modo “detetivesco”.

O desvendamento do passado pela edificação de uma imagem subjetiva “sem limites”, que marca a obra proustiana, deixa claro que sempre existirá um universo ficcional que escapa ao ponto de vista do narrador, seja como aquilo que ele não percebeu

ou como uma interpretação irrefletida. Da mesma forma, sempre haverá um acréscimo subjetivo, advindo do “mimetismo da curiosidade”. O esforço que todo narrador em primeira pessoa realiza para se reencontrar com seu objeto narrado deve ser compreendido pela condição que legitima ou não a sua capacidade de narrar. No caso proustiano, para Benjamin, é a caráter melancólico do narrador que lhe favorece ir ao encontro do seu tempo perdido.

Interessante perceber que há em Proust um avanço no grau de subjetividade se comparado a Henry James. A obra proustiana definitivamente já lança mão de uma narrativa em monólogo interior e possui um tempo vivencial subjetivo, como um discurso mental. *Em busca do tempo perdido* preza pela representação da natureza introspectiva e íntima de um protagonista pensando para ele mesmo e, justamente por isso, já prenuncia a representação de estágios subjetivos profundos que, em sua grande parte, os romances do século XX iriam adotar. Reis e Lopes chamam atenção para a diferença temporal entre “eu da história” e “eu da narração” (REIS e LOPES, 1988, p. 119) e ao cruzamento contínuo entre estas duas entidades literárias, recurso formal muito próximo do identificado por Benjamin quando este extrai seu conceito de história baseado na reminiscência das experiências. Pode-se compreender que quando o narrador protagonista, justamente por não ser uma entidade onisciente e “etérea”, reflete ou conta sua história, ele ainda continua dentro do próprio mundo diegético de onde supostamente vivenciou as ações passadas. Neste caso, a ideologia, os valores morais e a capacidade intelectual deste narrador vão influenciar diretamente na forma como vai ser apresentada a linguagem da narrativa e a própria distensão do enredo. É como se dialeticamente o início do romance fosse o começo da história a ser narrada ao mesmo tempo que é a continuidade da história através da presentificação do discurso.

Algumas das reflexões sobre Benjamin ainda precisam ser feitas acerca de sua obra *Origem do Drama Barroco Alemão* (1985), pois tal trabalho está voltado para o problema da ordenação sequencial histórica da qual podemos articular uma noção de como pode ocorrer o encadeamento não cronológico do relato proustiano. Neste estudo, para o filósofo alemão, a investigação estética não pode estar submetida à fixação de modelos formais ou às causalidades rígidas dos acontecimentos históricos. Benjamin sente a necessidade da exposição filosófica e histórica adotar formas fluídas de apreensão do conhecimento, sem preceitos fundamentalistas e cartesianos. Nesta sua análise,

Benjamin elege a forma do ‘tratado’ como um exemplo de explanação que oferece leituras em movimentos contemplativos dos significados de um objeto. É deste princípio despretenso do tratado que ele defende uma crítica histórica que seja “desvinculada do preceito doutrinário imperativo, é o único estilo de escrever digno da investigação filosófica. As ideias são o objeto dessa investigação” (BENJAMIN, 1985, p.51). A exposição das ideias como possibilidade de alcançar a verdade, em Benjamin, reporta a concepção da doutrina platônica das ideias. Isso fica explícito nas afirmações extraídas do Banquete, de Platão, que são analisadas no “Prefácio”, principalmente quando demonstra que a aparência sensível da obra de arte pode levar à verdade filosófica através da revelação crítica.

Quais são os dois procedimentos principais da crítica do gênero literário no famoso prefácio dessa obra de Benjamin e que nos interessa? Primeiramente, interessa compreender que as ideias, para Benjamin, não estariam isoladas num espaço próximo ao etéreo, mas contidas nos fenômenos e, por isso, seriam captáveis pela inteligência humana. O ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* (BENJAMIN, 2011, p. 49-73) é retomado em alguns pontos pelo “Prefácio” justamente para explicar como a comunicação humana nomeadora pode dar acesso às ideias. Benjamin defende que a apresentação da ideia de um “drama barroco” na literatura alemã só pode ser explicitada através de uma analogia metodológica com uma constelação. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. Haveria, assim, uma epistemologia constelária em que pontos de restauração histórica e filosófica, ainda que incompletos, originariam nos fenômenos uma imagem da ideia em questão: “as ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo apreendidos e salvos” (BENJAMIN, 1985, p.57). Na interpretação de Luciano Gatti, no procedimento de leitura do mundo em exposição constelar estaria “a descoberta de uma ordenação imanente ao objeto”:

Uma vez que o mundo das ideias é entendido como descrição ou imagem do mundo dos fenômenos, as ideias devem ser então caracterizadas como a reordenação dos fenômenos e não como uma realidade distinta deles. É neste sentido que as grandes filosofias têm valor para Benjamin, como “esboços de uma descrição do mundo”, como “descrição de uma ordenação de ideias”, como

“imagem do real dentro dessa ordem”, ou ainda como “descrição do mundo das ideias, de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva”. (GATTI, 2009, p. 106)

Renunciando a procedimentos como a análise kantiana e a síntese hegeliana, o conceito de constelação de Benjamin rompe com a herança filosófica de busca pela completude do objeto para sugerir uma articulação entre a heterogeneidade dos fenômenos, como estrelas que emanam intensidades, e a complexidade da ideia, como uma imaginária figura constelar. Assim, os fenômenos não são meros mediadores das ideias, pois eles já as carregam em si, com todos os aspectos de significação e valorização, cabendo apenas ao ato de conceituação captar as possibilidades de apresentação e de relação das várias instâncias entre totalidade simbólica e singularidades dos fenômenos. A noção constelar é o pressuposto metodológico benjaminiano aplicado ao “drama barroco”.

Além da observação constelar da história, outro procedimento metodológico adotado por Benjamin no Prefácio nos interessa: o construto histórico da “Origem” (Ursprung) referida no título do trabalho. Com o intuito de desviar-se de uma perspectiva cronológica que representa sucessivas relação de causas e efeitos para a história, a ideia de “Origem” em Benjamin busca evidenciar aquilo que emerge na dinamicidade das tensões conjunturais e, ao mesmo tempo, o que é incomum para uma época. Para o que foi o presente de um determinado momento histórico é preciso levar em consideração ideias e eventos inovadores que aparecem subitamente e contrariam a ordem lógico-sequencial da tradição historiográfica. Para Jeanne Marie Gagnebin, esta visão benjaminiana em que se instaura a abertura das possibilidades originais – autênticas – é “uma apreensão do tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia” (GANGNEBIN, 2004, p.8). Observa-se no Prefácio de *A origem do drama barroco alemão* esta preocupação com o reconhecimento da particularidade do conceito de origem:

Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história. As diretrizes da contemplação filosófica estão contidas na dialética imanente à origem. Essa dialética mostra como em toda essência o único e o recorrente se condicionam mutuamente. (BENJAMIN, 1985, p.68)

O entendimento de origem para Benjamin é marcado pela revelação do descontínuo e de seu choque de interesses com o que já está instituído. A origem é um estímulo à não-linearidade, pois rejeita a ótica da interpretação baseada em nexos e consequências imediatas, de caráter positivo³. A origem adquire um papel de restauração mais fidedigna da realidade, ou do pensamento histórico, justamente por se reconhecer como incompleta. Diferente de estabelecer o antes e o depois do fenômeno histórico – que se afasta da leitura interna do objeto –, instaurar uma leitura filosófica e crítica apoiadas na concepção de origem é valer-se de uma tríade metodológica distinta: retirar o fragmento intenso que é prisioneiro da linha de sucessões temporais dos fatos; desvendar sua comunicação de autenticidade; e restabelecer seu verdadeiro significado histórico, agora apresentado dentro de um arranjo de ideias monadológicas e constelares.

Este modelo de organização narrativa de irrupção de pontos significativos que formularia uma imagem constelar estaria implícito, para Benjamin, na estrutura de *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Se estabelecermos um diálogo com a discussão de William James, entendendo *a sensação de tendência* como uma imagem mais intensa da constelação benjaminiana, e se relacionarmos a independência do foco narrativo discutido e desempenhado por Henry James com a dialética do movimento entre reminiscência e esquecimento, poderíamos depreender que a crítica literária já teria as bases teóricas e categorias narrativas sustentáveis para uma concepção de forma romanesca moderna. Temos assim, na ideia de uma teoria literária da não-linearidade narrativa cuja base se encontra nos movimentos inesperados da consciência do sujeito, os primeiros parâmetros analíticos de um romance como *Avalovara*, que sobrepõe fragmentos do seu enredo aos moldes de um processo constelar benjaminiano intercalados por momentos de intensificação subjetiva, de camadas de “tempo infinito”, na dinâmica do fluxo de consciência. No entanto, para adentrarmos nas questões centrais de nossa pesquisa, precisamos abordar ainda o auge desta forma romanesca e o enriquecimento das investidas críticas sobre ela, que irá ocorrer em Woolf, Joyce e Faulkner.

³ Para uma melhor explanação desta relação, consultar “Para uma crítica de violência” in: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). São Paulo: Ed.duas cidades; Ed.34, 2011. p. 117-156 e “Sobre el programa da filosofia futura” in: BENJAMIN, Walter. **Sobre el programa de la filosofia futura** y otros ensayos. Caracas: Monte Avila Editores, 1970. p. 7-19

1.2.O fluxo de consciência em Woolf, Joyce e Faulkner e suas formas para além de monólogo interior

Temos até aqui uma reunião de ideias de que uma teoria literária para o entendimento do significado estético dos procedimentos formais em fluxo de consciência instaura-se como a perquirição sobre o sentido dos fragmentos da realidade, do enlaçamento dos nexos temporais, da busca pelos graus de consciência e de introspecção e, principalmente, da linguagem enquanto continuidade e reflexão crítica das coisas. Diante destas proposições, precisamos entender que, na materialização linguística desta técnica literária, existe uma promoção de determinados processos compositivos das palavras que referenciam tanto a presença da linguagem no pensamento quando os substratos do pensamento na linguagem. Evidentemente, não parece ser o caso de pensarmos em uma representação direta dos pensamentos, nos moldes realistas de definição para uma identidade do mundo interior, pois a concepção de fluxo de consciência, a partir de Woolf e Joyce, tomou direções estéticas que aglutinaram, à mera representação dos estados mentais, outros mecanismos formais e princípios metafísicos que enriqueceram o sentido do termo. Assim, não faria sentido tomarmos esta definição realista⁴, próxima ao monólogo interior. Muito embora não possa ser descartada a existência do monólogo como parte imprescindível para o funcionamento da técnica de fluxo de consciência, não parece ser apenas a centralidade nesta questão que devemos referenciar, haja vista que na literatura moderna, seguir estritamente uma pura técnica narrativa seria repetir, nos moldes atuais, a teoria da ontologia da forma de Bessant, teórico que H. James se contrapôs. O que queremos dizer é que ao lado do monólogo interior, ou do solilóquio, existem outros aspectos e técnicas literárias que dialogam diretamente com estas para o arranjo literário do fluxo de consciência através da linguagem. Deste modo, podemos dizer que é preciso encontrar os princípios para além do realismo subjetivo e ir ao encontro da negatividade que rege a estrutura destes romances. Procuraremos entender que esta técnica literária do fluxo de consciência tomada de maneira inventiva, na particularidade das obras, revela-se como um constructo

⁴ A teoria de Paul Ricoeur (2010, t.II, p.16) reporta uma modificação moral, sensitiva ou afetiva, no âmbito do fluxo de consciência, como ação propriamente dita. Acreditamos que esta perspectiva inviabiliza a formação das ideias a partir de uma práxis material, já que toma as ideias e o repertório conceitual do homem já como a própria práxis.

desobrigado de seguir um método estilístico rígido para sua realização. Haveria, na verdade, um entrecruzando da não-identidade das formas de exposição literária da mente com a investigação reflexiva e crítica do pensamento cuja principal característica é a de buscar o aspecto negativo, o não-identitário, que constitui aquilo que é dado de maneira velada. Verificaremos essa questão de forma mais aprofundada no capítulo seguinte, destinado às teorias adornianas.

É no sentido de que os romances contemporâneos incorporam uma multiplicidade de maneiras de expor um pensamento, sem se compromissar com uma unidade estilística, que entendemos que as obras *Ulysses*, de James Joyce, *Rumo ao Farol*, de Virgínia Woolf, ou *Som e Fúria*, de William Faulkner, podem adentrar nas instâncias da consciência do indivíduo, servindo-se de um conjunto heterogêneo de recursos para comunicar o pensamento do personagem no momento de sua compreensão do mundo. O que queremos afirmar com isso é que a interpretação literária que aspiramos na nossa pesquisa levará em consideração que os aspectos linguísticos apenas buscam sugerir a imagem da explanação da consciência. Além do mais, ainda que em uma forma de ficcionalização, é evidente que existe na linguagem um componente de expressão do pensamento. Entendemos que a linguagem não é capaz de abranger conceitualmente nenhum objeto, mas um esforço de aproximação e constatação da existência do mundo que, em seu exercício, vai deixar de fora algo que entende como inexpressivo no momento da expressão, o fator negativo.

O famoso texto de Auerbach (2004, p. 471-498), “A meia marrom”, sobre a questão da dificuldade de determinação das categorias que rege o fluxo de consciência em Virgínia Woolf, parece ser um ponto alto da crítica no que se refere à possibilidade de exposição do pensamento pela linguagem literária. Tomando o romance *Rumo ao farol*, de Woolf, mais precisamente a primeira parte em que a personagem Mrs. Ramsay, costurando uma meia numa tediosa e corriqueira tarde em família, mergulha em extensas digressões, longe do que ocorre na cena, o crítico alemão indaga-se sobre a validade de haver um romance de fluxo de consciência que tem como destaque um narrador em terceira pessoa e não um pensamento em primeira pessoa. O fluxo enquanto expressão do Ego – totalmente focado no interior da pessoa e sem a possibilidade de diálogo com os objetos que cerca o sujeito – não é para Woolf uma opção, destaca Auerbach. A apreensão do fluxo, nesta primeira parte do romance, advém, na verdade, da instauração de recortes

externos apreendidos na memória da personagem como dispositivos motivadores de um processo de divagação e reflexão, que fogem para longe dos fatos objetivos, embora nunca os denegue. O narrador aqui é uma entidade incompreensível que tangencia a estruturação fixa da exterioridade, mas também não adere ao compromisso completo com as impressões individualistas. Este percurso ao acaso das ideias, de acordo com o autor de *Mimesis*, somente é possível se for levado em consideração que o narrador vagueia pelas consciências dos personagens como os próprios personagens vagueiam sobre suas experiências: a partir da irrupção da conjectura e a dispersão do conceito pelo sentir e pensar a respeito de algo. Aqui temos uma mesma relação dialética que apontamos anteriormente entre o narrador volúvel⁵, libertado nos escritos de James, e a reminiscência benjaminiana que atesta a abertura para as múltiplas significações da vida do narrador proustiano.

Há ainda uma questão colocada por Auerbach que é fundamental e se aproxima da interpretação benjaminiana da obra de Proust: diferentemente dos romances realistas, em que se podia identificar uma interioridade moral que orientava as ações dos personagens, nos romances modernos, aquilo que acontece na práxis exterior são motivações para o entendimento de como se dá a reflexão sobre existência e vivência dos personagens. “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeia de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundezas temporais” (AUERBACH, 2004, p. 487). Os acontecimentos do cotidiano são tomados como núcleos particulares que liberam a transitoriedade do conteúdo do elemento destacado para avançar àquilo que está além da sua mera presença. Estas movimentações subjetivas acontecem a partir de diversos fatores, pode ser de acordo com as interpretações críticas, os estados de espírito e as conexões entre formulações e assimilações dos personagens. A simples meia que Mrs. Ramsay costura pode introduzir um universo completamente discrepante da ação de tecer, como podemos ver quando vai da meia ao desejo de uma visita ao farol, com todo o imaginário que cercaria tal experiência. Poderíamos inclusive nos questionarmos se as elucubrações de Mrs. Ramsay poderiam ser justificadas devido à repulsa que sente ao tédio e enquadramento familiar em que está envolvida, sendo seu pensamento distanciado da

⁵ Para um estudo mais aprofundado do significado formal da volubilidade do narrador e seus significados sócio-políticos e estruturais na literatura brasileira ver: SCHWARZ, Roberto. **Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas cidades/34, 2000.

ação advinda justamente um movimento de resistência a inatividade de sua subjetividade. Dentro desta proposição, entendemos que o pensamento pode exercer cortes abruptos ou permitir fugas do tema para além do fragmento da realidade, procedimento pertencente ao caráter do fluxo de consciência naquilo que Auerbach denomina como “redemoinho dos motivos”. Este redemoinho apareceria na estrutura romanesca como elemento caracterizador dos procedimentos estéticos desta técnica e admitiria a presença de quatro peculiaridades formais: o desenvolvimento romanesco na visibilidade de consciências pluripessoal; a estratificação temporal; o relaxamento da conexão com os acontecimentos externos; e a mudança da posição da qual se relata ações e pensamentos.

Quando se trata do estudo literário do fluxo de consciência, podemos colocar as reflexões de Robert Humphrey no mesmo patamar de importância de Erich Auerbach, pois o crítico americano também realizou pesquisas frutífera na busca pelo entendimento da dinâmica das propriedades e qualidades pertencentes a este tipo de romance, além de aprofundar tecnicamente a diferenciação entre suas funções e formas. Em seu estudo *O Fluxo de Consciência*, Humphrey levanta algumas questões de bastante pertinência em relação aos pressupostos estruturais que fundamentam a linguagem romanesca do fluxo de consciência. Ainda que o autor deixe claro que a pretensão de seu trabalho seja no campo exclusivo dos estudos da teoria literária e dos constructos estruturais, quase um estudo formalista, podemos tomar algumas de suas contribuições críticas em favor da nossa hipótese. A fim de compreendermos melhor esta adaptação, notemos como é construída algumas afirmações centrais de Humphrey para sua definição de consciência: “consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área de apreensão racional e comunicável” (HUMPREY, 1976, p. 2). Em seguida, completa: “convém supor que há níveis de consciência desde o mais baixo, escassamente acima do esquecimento, até o mais alto, representado pela comunicação verbal (ou outra comunicação formal)” (HUMPREY, 1976, p. 2). Poderíamos aqui propor uma maneira benjaminiana, com parâmetros próximos da dimensão da consciência pelo viés psicanalítico, para compreendermos estas duas colocações. Se atribuirmos ao universo da consciência uma região onde convirjam as diversas faculdades cognitivas como sensação, lembrança, sentimento, concepção de mundo, fantasia, imaginação e intuição, postas por Humphrey como os canais pelos quais o sujeito vai ao encontro de experiências e conhecimento, e vincularmos esta cosmovisão psicológica, por uma sistemática semelhante, à vivência da

totalidade histórica, a qual Benjamin designou de “tempo do infinito”, teremos o mesmo princípio de fracionamento seletivo de um Eu diante de um terreno desconhecido do sujeito. Ou seja, os níveis de consciência aproveitados pela narrativa para se fazer aproximação com a linguagem literária são portadores imanentes do heterogêneo de sua identidade.

Humphrey adota a posição de que em todo o campo da mente humana existe uma distinção entre aquilo que pode ser apreendido em linguagem e o que não pode ser comunicável, e o fluxo de consciência na literatura trabalharia apenas com este fator mental vinculado a língua humana. Para ele, o fluxo de consciência é regido e determinado justamente pela substância que pretende comunicar e, por isso, possível de ser identificado sob várias formas literárias. Pensado de maneira um pouco diferenciada desta, nossa perspectiva é a de que a literatura romanesca do século XX não se contentou apenas em ficar no âmbito do dizível do pensamento, mas sim procurou expressar, na organização formal da obra, o componente dito inalcançável e negativo da consciência do sujeito. Essa tentativa paulatina de exprimir o indizível forneceu novos critérios de valorização das formas romanescas, principalmente se levarmos em conta que a própria busca da exposição da interioridade já desempenha a realização de tornar visível outros recursos e modos de pensar a questão da apreensão literária dos movimentos da consciência.

Uma outra questão estrutural colocada por Humphrey, ao nosso modo de ver, aparece muito ligada à noção de negatividade. Estamos nos referindo a parte de seu estudo em que considera que a técnica literária de fluxo de consciência apresenta como princípio estrutural, na demonstração deste aspecto linguístico do pensamento, momentos não articulados coerentemente que caracterizariam a mente humana como instância psíquica de difícil entendimento do seu funcionamento. Este ponto da discussão perpassa todo o capítulo que intitula de “artifícios”. “Desses artifícios, os mais importantes são: (1) suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis da associação psicológica, (2) representação da descontinuidade e condensação por figuras de retórica padronizadas e (3) sugestão de níveis de significado múltiplos e extremos através de imagens e símbolos” (HUMPHREY, 1979, p. 58). Assim, fazendo uma apreciação crítica dos pontos colocados, já que o autor em questão prioriza a autonomia da consciência em detrimento da medição entre significação da práxis social e o fluxo do pensamento, gostaríamos de

redirecionar a importância da “associação”, “representação da descontinuidade” e “níveis de significados múltiplos e extremos” da determinação arbitrária de uma consciência de autorreflexão dos seus processos em si para o entendimento de que estes processos são parte do reconhecimento de que a desconstrução do conceito pelo pensamento vai além da “associações particulares”, alcançando o rompante da mediação dialógica entre sujeito e o mundo do qual busca extrair conscientemente suas significações dos eventos que se sucedem ao redor. Dessa forma, digamos que, quando se trata de compreender as situações textuais em que ocorrem estas três engenharias artísticas apontadas por Humphrey, é preciso voltar nossa atenção para o risco da interpretação literária não se transformar meramente em uma identificação de traços estruturais ligados à técnica do fluxo somente justificados nas particularidades intransmissíveis de um sujeito transcendental. Esta visão analítica seria frágil por abandonar a origem empírica dos personagens e somente levar em consideração os movimentos temporais da subjetividade. É evidente que é preciso reconhecer as marcas temporais que envolvem um determinado personagem, entretanto, é preciso levar em consideração que não é a manipulação do tempo em si que constroem a associação, a descontinuidade e os níveis de significação, mas sim as entidades reais da experiência que vão ser resgatadas da memória por meio, muitas vezes, desta manipulação temporal. Os jogos com o tempo não são a finalidade romanesca, mas os meios para se chegar a captação da rememoração de uma história de vida.

Estejamos atentos, por exemplo, ao caso de *Rumo ao Farol*, romance também analisado por Humphrey. É incontestável que a obra de Virgínia Woolf tenha como uma das suas principais fontes de brilhantismo literário o entrecruzamento temporal e o modo desconstrutivo de síntese cronológica. Dividido em três partes – *A janela, O tempo passa* e *O farol* – o romance narra primeiramente uma cena das férias da família Ramsay na casa de veraneio nas Ilhas Hébridas. A cena, que já mencionamos através de Auerbach, é a que o filho de Mrs. Ramsay almeja um passeio aventureiro até o farol, para visitar a família zeladora da construção, mas logo tal desejo é cerceado e adiado. O entremeio do romance é a descrição melancólica do abandono da casa pela família, entregue à corrosão do tempo. E a terceira parte é o retorno do filho dos Ramsay, para realizar o desejo tolhido na infância de James de ir ao encontro do Farol.

Na primeira parte, temos uma constelação de perspectivismo subjetivo. Visualizamos, assim, como da trivialidade do momento familiar são extraídas as angústias e anseios dos seus personagens. Ficamos sabendo, entre outras coisas, no pensamento de cada personagem, do sentimento de fracasso acadêmico de Mr. Ramsay, da última visita da família ao farol, do ódio do filho James pelo pai que reprimiu a nova ida ao farol, da vida solitária de Mrs. Briscoe e da angústia existencial da Mrs Hamsay. A segunda tem a originalidade de marcar a passagem de tempo através da completa ausência dos personagens. Neste ponto da narrativa, não existe ação, nem diálogo, nem sequer o pensamento dos personagens que habitaram o interior daquela casa, apenas a ‘comunicação’ das coisas que ficaram para trás. O narrador tenta extrair significados deste silêncio para determinar a passagem do tempo. A terceira parte é marcada por um processo de recuperação proustiana da primeira parte. Em meio da ruína histórica da casa, os Ramsay voltam ao local e é aí que James, o filho, começa a realizar rememorações históricas a partir dos fragmentos de realidade, e a significar o presente a partir do tempo ultrapassado da visita. Cabe aqui reproduzir um trecho do ensaio de Rosângela Nerês, que nos ajuda a entender os motivos que nos leva a pensar que o fluxo de consciência não é regido apenas por uma equação de temporalidades, mas por todo um mundo que é criado na mente dos personagens em conjunto com aquilo que é experiencial:

O retorno dos Ramsay à casa em Cornwall é suficiente para que muitas lembranças sejam reavivadas. Emoções desencadeadas por reações sinestésicas (cheiros, sons, imagens, cores) permeiam a mente das personagens com flashes das experiências passadas na casa, dez anos atrás. Mr. Ramsay é o primeiro a resgatar a memória do último verão através do barulho das crianças, da conversa eufórica dos hóspedes, da voz de Mrs. Ramsay pedindo a James que a deixe medir a meia marrom que estava tricotando para o filho do faroleiro. (RENES, 2008, p. 6).

Esse retorno a casa é visivelmente uma tentativa de recompreensão da dimensão do sensível que vai para além do imediato e da uma simples lembrança, tornando-se na verdade um encontro com novas estruturas identitárias que ainda não tinham tido a oportunidade de serem desenvolvidas sem o contato com o primado do objeto. É preciso, então, voltarmos a questão dos procedimentos de formalização estética do fluxo de consciência estudados por Auerbach e Humphrey, por sinal, dois autores de tradição

distintas. Parece-nos que em ambas as análises existe a aceitação de uma convergência de estratégias literárias que buscam encontrar, na legibilidade dos eventos concretos e seu papel na estruturação do interior do sujeito, o elemento apriorístico dos processos de subjetivação expostos no fluxo. Esta relação entre fragmentos das realidades, do presente ou do passado, no campo da consciência, leva-nos a entender o desejo deste tipo de literatura woolfiana: alcançar a representação do fluxo de pensamento através de meios linguísticos que se deslocam da sua intenção primordial de identificar mentalmente o mundo para encontrar na sua negatividade a sugestão de modos diferentes de expressar o pensamento do sujeito. Paralelamente, os próprios personagens, construídos no ato da nova exposição, investem na tentativa de abrir novos rumos dos conceitos que já possuem, a fim de se aproximar dos objetos, utilizando seus esforços de reflexão rumo a negatividade do que se denomina como não-recuperável da história, dos meios cognitivos e da própria noção de ser humano. Joyce também irá abordar este terreno da tarefa consciente de tentar traduzir o intraduzível.

Ora, quando se trata então de James Joyce, há uma série de opções interpretativas que caminham na defesa de que o esforço no enquadramento ficcional do fluxo de consciência exige uma complexidade da organização estética que não passa por uma completa identificação com a caoticidade do pensamento, pois o escritor irlandês alcança avanços importantes na questão, no sentido de que estabelece parâmetros que excedem a simples discussão da utilização de uma única técnica da fluidez sintática das ideias ou de narração introspectiva do Eu, perseguindo abordagens muito mais heterodoxas de representação literária da mente.

Para dar continuidade ao debate, agora sobre Joyce, podemos tomar como ponto de partida as considerações que o próprio Humphrey desenvolveu em relação ao escritor irlandês: “o romancista tem a obrigação de proporcionar uma estrutura de referência para interpretação, um dispositivo que permita a diferenciação e a variação, e uma maneira de obter luzes e sombras; em suma, o romancista precisa sobrepor uma forma ao seu tema disforme” (HUMPHREY, 1976, p.79). Ao indicar a consciência como um tema disforme e de funcionamento difícil de ser captado na linguagem, Humphrey remete-nos a quantidade significativa de mecanismos de composição formal que Joyce utilizou para elevar a interpenetração de estágios psíquicos a uma condição de expressividade da inconstância e da correnteza das ideias dos seus personagens. Ao nosso ver, isso significa

que, ao invés de Joyce procurar uma simetria literária completa com a consciência, instaurando realismo psicológico homogêneo, preferiu transitar entre diversos modos de dizer um determinado tema surgido na consciência, a fim de que a relação entre linguagem e pensamento possa renovar o poder de conferir significação às coisas.

A hipótese de Humphrey é a de que este manuseio com o material exterior na mente dos personagens de Ulysses sempre ocorre em favor da atribuição simbólica. Dirá: “o emprego de palavras e frases como um tipo especial de motivo-símbolo é o artifício do qual Joyce é adepto” (HUMPHREY, 1967, p.84). É evidente que uma das características marcantes da reflexão humana, assim como do texto literário, seja o processo de simbolização, por esta perspectiva, é perfeitamente aceitável sua presença na composição da subjetividade de um personagem nos romances de fluxo de consciência. É evidente também que Ulysses é, em sua essência, um romance que se revela paródico de uma grandiosa obra literária e, portanto, inerente às conexões interpretativas de símbolos através do estudo comparativo de suas principais identidades. Entretanto, acreditamos que a simbolização do fluxo de consciência tal como colocada por Humphrey requer predominância e constância da comparação metafórica que, se tomada como elemento estruturador da técnica do *stream*, seria um procedimento inibidor de outros processos cognitivos que também fazem parte da exposição deste “tema disforme”. Preferimos explicar a questão tentando entender como Joyce tornou as unidades literárias convencionais – tempo, espaço, personagem, narrador, enredo, linguagem – livres de artifícios específicos e como transformou o impulso inquietante da fluidez da consciência em processo de mediação dialética dos conteúdos sócio-culturais na consciência.

Quem irá retomar a discussão sobre a elaboração literária do fluxo de consciência joyciano com um pouco mais de profundidade é a estudiosa Cheryl Herr. O seu trabalho “Arte e vida, natureza e cultura, Ulysses” mostra que a tentativa de Joyce de obter aproximações linguísticas do movimento da mente passa pelas correlações e associações entre: a narração em terceira pessoa; os maneirismos e padrões discursivos da personagem focalizada; o diálogo direto; o monólogo interior; a transcrição do pensamento em forma fragmentada. De fato, Joyce se utiliza de todas essas premissas técnicas para compor seu romance, de modo que podemos entender que o fluxo de consciência é um discurso literário que necessita da incorporação e do rearranjo dos outros modelos técnicos e tendências estilísticas, com o intuito de reportar ao máximo a experiência desorganizada,

difusa e dispare que o mundo exterior oferece ao pensamento do sujeito. O entrelaçamento destes elementos colaboram para o nosso entendimento de que o romance em fluxo de consciência é na verdade a liberação da negatividade da relação do sujeito com o mundo. Antes do surgimento desta técnica, é sabido que os romances tinham suas formas ordenadas, de objetividade imperativa e de cerceamento das possibilidades expressivas da linguagem. Com as mudanças no plano social-cultural, econômico e psicológico do século XX, ocorreu o amalgamar de todas estas procedimentos, descritos por Herr, e isso permitiu que as obras pudessem manifestar literariamente o pensamento em fluxo de consciência, mas não enquanto referencialidade direta e única de um monólogo interior do Eu consigo mesmo, e sim como o reconhecimento das insuficiências da linguagem na representação da consciência movente, havendo que recorrer aos novos processos de conceituação da abstração do pensamento.

Entendemos, assim, que o fluxo de consciência na literatura deve ser compreendido, na concretude do texto literário, como uma revelação patente das possibilidades históricas e naturais da experiência das relações do sujeito-personagem em confronto dialético com as potencialidades e capacidade de extrair novos significados da heterogeneidade do mundo exterior através de larga reflexão crítica. É este momento da reflexão, volúvel, em permanente mobilidade – ora acuado pela coerção social, como em Woolf, ora disposto a recuperar os fragmentos do seu passado, como em Proust – que podemos considerar que o ponto estruturante da corrente mental seja a aparição do indeterminável do pensamento, que tem seu caminho aberto através da profusão das formas. Reflexões dialéticas e o fluxo de consciência, no texto literário, associam-se e, em consequência disso, surgem menos em ordenação coerente e mais como manifestação destas forças cifradas que existe na fenomenologia das coisas e dos homens. Vale a pena registrar a posição interpretativa de Herr em relação a estes aspectos de confluência de identidade e diferença:

Ao retratar o irrefletido e o animal, o texto desfaz nossa crença no natural, fazendo-nos voltar ao social e a uma linguagem que confunde, intencionalmente, a natureza e a cultura. Apesar do desejo evidente da narrativa de descobrir ‘forças subterrâneas’ na mente, a apresentação da mente *in progress* permanece uma combinação de velhos materiais em modos novos. Na maior parte das vezes, é evocada para ser bloqueada ou até negada pelas estratégias, estilos e conteúdo da ficção. (HERR, 1992, p. 194)

O mérito maior do estudo de Herr está em sugerir, através da análise da obra de Joyce, concepções de abordagem do fluxo de consciência que dão a ver uma complexidade do movimento entre temas *na* consciência do sujeito e princípios *da* consciência do sujeito. A pesquisadora nos faz entender que este modelo joyciano de cruzamento das técnicas literárias nos remete a tentativa de transparecer os modos como os movimentos incessantes da consciência assevera a mediação das forças da natureza e da sociedade que a linguagem e percepção humana ainda desconhece, mas que insiste em perseguir esta negatividade daquilo que é dado no plano denotativo e empírico. Utilizando termos do texto de Herr, poderíamos chegar a dizer que “o material cultural”, no entrelaço com a necessidade de “enciclopedismo” do homem, de “qualidade reflexionante”, deflagra a experiência do “ainda desconhecido”, no plano estético e no saber humano dos entes sociais e culturais. Transportado para o campo dos estudos literários, Herr nos dá a chave principal do encaminhamento de nossa pesquisa, pois associa claramente as concepções de negatividade dialética com fluxo de consciência:

Joyce produz, nos termos de sua própria artisticidade, a ilusão de uma mente não mediada, de uma consciência não estruturada. Ao mesmo tempo, a narrativa apregoa o domínio da cultura sobre a natureza. Par a par com sua abordagem ambivalente do inconsciente desconhecido, Joyce explorou o que, em suas notas para “Ithaca”, ele chamou de “o ainda desconhecido” – *as yet unknown*. Este espaço negativo dentro e fora do texto é sugerido pelo conhecido, as disciplinas que compõem a cultura ocidental e das quais Joyce extrai suas muitas alusões. A partir desse corpo de conhecimentos, Ulysses vai gerar problemas de heurística, epistemologia, ontologia e estética; produz também lacunas, ambiguidades e nosso senso do que menciona como “o inconsciente cultural”. (HERR, 1992, p. 195)

Essa descoberta e exploração do universo do sujeito e do mundo, que permanece incógnito na identidade do próprio sujeito e naquilo que ele assimila da realidade, parecem ser a marca fundamental para o entendimento da utilização interdependente dos diversos processos formais aplicados por Joyce. O trecho claramente registra que a formulação de um romance em fluxo de consciência tenta expressar, no alto grau de configuração da linguagem, os elementos obnubilados do conhecimento humano. As maneiras heterodoxas com que Joyce soluciona o registro do pensamento são mecanismos

de significação da negatividade da consciência que requer alguma forma de expressão ainda não pronunciada. Já foi possível apontar em James, Proust e Woolf, com a ajuda do aporte crítico, estas noções de superação dos limites da objetividade na imagem inversa da identificação, entretanto, parece que, em Joyce, estes termos adquirem um refinamento dos recursos estéticos. Neste sentido, o que é trazido à expressão por Joyce não é apenas a interioridade do sujeito, nem uma coisificação da mente, mas um questionamento das fronteiras entre a normatização das coisas na mente do sujeito e a manifestação do progresso contínuo de subjetivação. É por isso que Herr destaca a escassa e difusa presença de um narrador em primeira pessoa ao mesmo tempo que é impossível, muitas vezes, definir quem é este narrador não-subjetivo que predomina em várias situações da narrativa. Herr aponta para a perda destas especificidades literárias no romance de fluxo de consciência:

A técnica do *stream of consciousness*, do fluxo de consciência, que parece transcrever pensamentos reais e seus padrões típicos de associação, pode mais precisamente ser descrita como um documento da emergência do que parecem ser pensamentos pessoais, a partir de um meio impessoal de convenções e textos. Deve-se reconhecer que os esquemas, há muito tempo tidos como uma espécie de *abstracts* autorizados de Ulysses, significam uma totalidade ou enciclopedismo que eles, de fato, solapam de seu interior, ao apresentar mais lacunas e diferenciações do que pistas o entendimento da coerência do livro. (HERR, 1992, 198)

Para Herr, a questão destas ‘totalidades’ das coisas aparentemente obscurecidas e inapreensíveis é retomada como condição de realização do fluxo da consciência em Joyce, e remete perfeitamente a teoria de Benjamin: toda centralidade em um acontecimento histórico é apenas uma abertura para uma série de efeitos que vão ressoar em torno delas pelo impulso perquiridor do sujeito proustiano. A respeito disso, este trecho seguinte da autora corrobora com a premissa de que o estrato da experiência só pode alcançar este universo ainda não percebido da realidade por meio do fracionamento da objetividade imediata e, conseqüentemente, por meio da cogitação de que todas as singularidades históricas são caracterizadas por traços de sua natureza que desafia o processo de significação:

Ou seja, o fluxo de consciência de Joyce é uma reunião de fragmentos discursivos da cultura, e os esquemas denotam apenas uma unidade

arquitetada, que o romance em parte produz e em parte rejeita – a unidade de sistemas filosóficos, a coerência interna meramente lógica de um sistema ou paradigma cultural. O inconsciente e o desconhecido são as mesmas figuras ausentes tanto em *Ulysses* quanto na vida, numa natureza e numa cultura que não podem jamais conhecer a si mesmas por inteiro. (HERR, 1992, p.201)

Trata-se de ter em vista que esta descrição da transposição do fluxo de consciência do homem para o campo estético da linguagem funda a possibilidade de um conhecimento autêntico através do investimento discursivo nas propriedades negativas do sujeito e do objeto, uma das hipóteses de nossa pesquisa. Ambos passam a assimilar a não-identidade de suas definições, de forma que encontramos em passagens do romance joyciano a descrição do interior do personagem transpassado por discursos da exterioridade, como no episódio de “Aeolus”⁶; ou por projeções de si mesmo sem a utilização de um eu-narrador, próximo a impessoalidade, como no embate de ideias entre personagens no capítulo de “Scylla”; a interrupção constante dos pensamentos dos personagens, como em “Cyclops”; ou na pura entrega à associações do pensamento, como no último capítulo, dedicada às reflexões de Molly. Joyce, evitando um reducionismo ontológico tanto no campo ético dos personagens quando dentro das estruturas formais da narrativa, irá jogar Bloom, Stephen e Molly em um mundo onde seus sinais exigem árduas interpretações das experiências, tarefa ora bem realizada em determinados momentos, ora dotados de falência crítica em outros. É nesta dinâmica complexa e inventiva do narrador, e nesta iminência de se cair no inconcebível, em seus “esquemas” e “arquiteturas” romanescas, que compreenderemos que existe uma inteligibilidade da mente que só pode ser alcançada pela expressão estética do ininteligível.

Assim como os esquemas não ajudam a tornar auto-evidente a lógica por detrás da seleção das artes e ciências que arrolam, também o livro de Joyce falha em prover um racional de base para todas as variadas informações filosóficas, filológicas, históricas, míticas, literárias, científicas, matemáticas e outras empregadas na narrativa. Pelo contrário, o texto parece basear nas mentes das personagens a informação usada na estória e sugerir que de algum modo Bloom, Stephen e Molly têm acesso direto ou indireto ao conhecimento de maior valor espiritual em sua

⁶ O episódio em destaque refere-se ao momento do dia de Bloom em que ele se encontra na redação do jornal onde trabalha. Nela, a linguagem da interioridade mental é transpassada pela linguagem de objetividade jornalística, incorporando elementos propriamente distintos do que vem a ser um fluxo de consciência livre de qualquer paradoxo.

cultura. Seria possível, sem dúvidas, argumentar que o objetivo que orienta o torturante auto-exame de Stephen é conceber, a partir da matéria cultural à sua disposição, um conhecimento intuitivo de algum sistema codificado unificante, ou outro meio qualquer de estabelecer conexões entre divino e humano, entre pessoas, entre teoria filosófica e lírica poética; isso (e mais) é o que ele parece querer dizer com a frase “that word known to all men” [“aquela palavra de todos os homens”] (HERR, 1997, p. 198-199)

Resta-nos fazer um contraponto à posição muitas vezes psicanalítica de Herr. Acreditamos que estas formas como os personagens “têm acesso direto ou indireto ao conhecimento de maior valor espiritual em sua cultura”, também entendido por esta como “conhecimento intuitivo”, são, na verdade, a manifestação da contraditoriedade imanente das coisas que o pensamento do sujeito insiste em reconstituir no âmbito nas imagens da consciência. No nosso entender, o fluxo de consciência, da maneira como apresentado nos romances contemporâneos, é a experiência entre o ato de pensar do indivíduo e o equacionamento de tentativa de reconciliação, sob diferenciações formais, com a natureza, a sociedade e a história. Esta perspectiva ajuda a entendermos o funcionamento da consciência no plano romanesco sem afastá-la de um contexto real em que está inserido, evitando a concentração da discussão apenas nas zonas indeterminadas de abstração da subjetividade pura de um eu transcendental, mas reconhecendo as interligação filosóficas, no plano metafísico e dialético. Trataremos desta questão e seus desdobramentos no segundo capítulo deste trabalho, quando nos aprofundarmos nos trabalhos de Theodor Adorno sobre a questão da dialética negativa. Por ora, devemos voltar a interpretação de Joyce, mas desta vez sob o olhar de um outro importante crítico literário que compreendeu muito bem esta questão do fluxo de consciência existir para além de uma técnica de afirmação do ser pela sua subjetividade: Michel Zéráffa.

No seu trabalho *Pessoa e personagem – O romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*, Zéráffa destinará um capítulo seu ao labor estético de escritores como Joyce e Faulkner. Suas formulações sobre a tessitura estrutural do fluxo de consciência e relações com o campo das significações intrínsecas e extrínsecas ao texto parece se aproximar da nossa discussão sobre os pressupostos de negatividade dos conceitos, do princípio dialético da fragmentação da vida material e do avanço para formas não-idênticas de captação do pensamento. Para ele, estes romances de fluxo de consciência trazem como objetivo principal dos seus personagens a procura da reconstrução de um sentido para o

indivíduo num mundo que só lhe oferece uma ‘desordem organizada’. A fluidez do pensamento, a transparência interior e o registro da experiência espontânea da personalidade colocam-se em estado de litígio contra o fixo e opaco dos fatos empíricos, contra as convenções morais estabelecidas como ontológicas e contra a artificialidade sem imaginação das relações inter-pessoais. Nesta empreitada, os romances de fluxo de consciência correspondem ao desejo do personagem de desenvolver uma linguagem que dialogue com as continuidades e descontinuidades de sua vida (ZERAFFA, 2010, p.183).

Para chegar a este ponto de interseção entre materiais do mundo e mimetização dos conteúdos na consciência, o romance contemporâneo irá adotar, de acordo com o crítico, novas concepções do romanesco: o romance agora parece contar-se a si mesmo, diluindo os fundamentos e categorias narrativas; orientará o monólogo para agir como meio de se chegar a fluidez da interioridade, para evidenciar mais claramente qual a postura do personagem diante do mundo e de si próprio; valorizará a suspensão da coerência como forma de exprimir a fragmentação da existência. É por isso que na conexão de vários processos narrativos do romance de fluxo de consciência, o ato da exposição dos fragmentos da realidade já é uma mensagem de que o mundo só pode aparecer para o sujeito como algo decomposto, mas que o homem, mesmo ciente da unidade impossível, tenta mediar a recomposição da realidade através da busca atravessar os limites das suas significações. É por isso que Zérafra vai defender que o fluxo de consciência é uma técnica em que se conjuga o processo de incorporação do sentido das coisas demasiadas próximo, mas que devido essas coisas serem desprovidas de sentido uniforme, elas também se apresentam como demasiado distantes de se chegar à um significado pleno:

A elaboração de um stream (lembramos que o monólogo interior constitui a própria ação romanesca, que ele não é um comentário) pede a confrontação, a justaposição, o emaranhamento de fatos de consciência e de objetos contingentes: de fragmentos de duas ordens cuja existência o leitor (como o personagem) só ‘pressente’. Em *Ulisses, O som e a Fúria, Rumo ao Farol*, vemos o discursivo ser banido da narração, porque a personagem deve confiar apenas em sua experiência direta, imediata, espontânea. (ZERAFFA, 2010, p.133-134)

As dimensões múltiplas e fragmentárias da consciência são assim registros livres da presença dos átomos da realidade que estão aptos a serem explorados em favor da expressão aberta de suas definições. Para se aproximar deste universo indiferenciado e múltiplo da natureza – do homem e seu exterior – os romances abandonaram as delimitações e diferenciações claras dos tipos de construção narrativa, a fim de apresentar a forma expressiva como conteúdo sedimentado e elaborado do aparecimento da experiência heterônoma do ato de pensar. É devido a esta adjunção de objetividade e subjetividade que o romance em fluxo da consciência pode obter em sua concepção estética inumeráveis formas e procedimentos narrativos tradicionais sem comprometer a noção de movimento contínuo da mente. Cada capítulo de *Ulisses* resgata do ato de pensar variadas formas singulares e próprias de registrar a consciência. Mesmo com grandes distinções entre estes capítulos, sabemos que em cada um existe a tentativa de mostrar o que é a experiência de pensar a realidade, destinando menos preocupação em se cumprir com realismo subjetivo e mais voltadas ao fato de resgatar o indício do novo pela transgressão da linguagem coerente, objetivada e racionalista:

Pode-se dizer que ao desenvolvimento da narração presidem não personagens principais, mas consciências dominantes, e que a hierarquia das figuras romanescas se estabelece em função da envergadura dessas consciências, de sua plenitude sempre virtual (pois sempre fragmentado pela necessidade de viver “exteriormente”, o Eu jamais é adquirido), mas que constitui a realidade e a verdade humanas por excelência. Pondo a reinar sobre a obra o subjetivismo existencial (preferimos esta expressão àquela, por exemplo, do relativismo subjetivo), o escritor não pode mais assegurar a progressão da narrativa unicamente pelas relações interindividuais concretas, vividas, históricas para dizer tudo: a maior trama do romance (*Em busca do tempo perdido* ou *Rumo ao farol*) compor-se-á de relações dialéticas entre a fluidez das consciências interpretantes e os fatos pontuais. (ZERAFFA, 2010, p.147)

Adentrar no desconhecido, através de uma entidade organizadora que emerge e rearranja as diversas vozes narrativas em favor de uma constelação de situações, envolvendo não apenas as três novas configurações romanescas apontadas por Zérafra, mas também com todo o arsenal de técnicas literárias não-excludentes advindas dos estudos de Herr, Auerbach, Humphrey e Benjamin, fazem com que as relações dialéticas entre as técnicas se dê no microuniverso de cada parágrafo e em cada pequeno evento

vivenciado pelo Eu. Assim, “a Odisseia de Bloom é uma viagem rumo à humanidade total” (ZERAFFA, 2010, p. 65). Esta afirmação de Zeraffa é justificada pela sua interpretação de que todos os eventos, dos mais importantes ou menos significativos, na vida de Leopold, equivalem-se uns aos outros no seu cotidiano corriqueiro, pois qualquer aspectos do seu mundo seria passível de sofrer metamorfoses subjetivas que o levaria a formulação do conhecimento do que não estava evidente. Este processo também acontece no plano formal: a apresentação objetiva de um evento aparece em Ulisses para ser “triturada” e ressignificada pelas instâncias de uma linguagem subjetiva – um solilóquio, um monólogo ou até mesmo um diálogo, não necessariamente identificável em seus conceitos ‘puros’.

Quando Zérafra, numa passagem crucial sobre a obra de Faulkner, faz alusão direta ao dismantelamento metafísico, psicológico e social como características de *O som e a fúria*, somos levados ao entendimento de que, na medida em que a linguagem estruturada avança como um pensamento em fluído, podemos tornar como a crise destas três esferas humanas, diagnosticadas na adjunção no campo interior do sujeito. Isso significa que na obra de Faulkner podemos encontrar as propriedades da condição do sujeito no romance moderno e os fundamentos que orientam a relação desgastante deste com um mundo de base racional. Esta crise metafísica da qual Zérafra se refere em Faulkner e que arrasta os personagens para seus complexos modos de tomar consciência da realidade, na verdade, é uma maneira peculiar de dizer que entre o plano psicológico e o contexto social não existe uma completa ruptura, como o modelo atual de sociedade tenta imputar através da oposição entre indivíduo e sociedade, mas um movimento compartilhado das indeterminações dos sujeitos. O que parece ser uma polarização dos extremos, colocados em justaposição, é a apresentação de um conflito desgastante e de suas tensões singulares: de um lado do processo dialético está a sociedade de ordem tradicional, rigorosa e organizada que tenta a todo custo ignorar a movência da consciência do homem, prendendo-o em delimitações imanentes e modelos de comportamento que o ser social deve obedecer; do outro lado, há um sujeito inquieto e desfigurado, mas disposto a sonhar com a imagem de uma redenção possível, uma realização de sua liberdade e da transcendência do Ego diante destas estruturas sociais que podem acabar com suas marcas de individuação. Estão aqui as bases constituintes daquilo que trataremos no capítulo seguinte e que Adorno denominará de “epopeia negativa”.

Essa dinâmica entre contraditórios é colocada na obra de Faulkner tanto na arquitetura da composição quanto no que tange aos valores morais que fundamentam sua história: “Faulkner não suprime a objetividade. Certamente faz do monólogo interior ‘a única expressão válida do real’, mas integrando o objeto no subjetivo de tal forma que permaneçam estranhos um ao outro”. (ZERAFFA). Ou seja, a função intencional de fazer com que a representação da fluidez do sujeito possa trazer diversos outros modos de narrar, de focos e pontos de vista diferentes, de cortes e retomadas em um mesmo trecho, tanto de ordem objetiva ou subjetiva, revelam instabilidade narrativa. Além disso, esta coadunação de técnicas literárias estabelece conexões diretas com a condição dos personagens, marcados em *O som e a fúria* pela dispersão das lembranças ocasionadas pelo entrecruzar da dimensão dos objetos sensíveis e os acontecimentos da memória. É pensando nesta vertente que Faulkner coloca, na primeira parte do seu romance, as percepções e consciência do seu personagem Benjy, de idade mental limitadíssima, como o cenário de desenvolvimento complexo do enredo romanesco, de forma que a elaboração formal dos tempos narrativos deixe lacunas, fundição de discursos e fragmentos das confusas lembranças como fonte da mesclagem da tentativa de racionalização do mundo e sentimento de impotência diante deste. Ao ficar preso em um prego da cerca, Benjy tem um processo de epifania difusa de sua irmã Caddy e de todos os eventos de decadência moral que circularam ao redor desta: incesto, filho ilegítimo, anulação de casamento, suicídio, a escravidão, venda de parte da propriedade. Sem condição mental para avaliar suas lembranças, Benjy apenas multiplica vozes e imagens, do presente e do passado, gerando um fluxo de consciência em que incorpora a palavra do outro como forma de exposição singular da “tragédia do sul”. Além disso, todo o sofrimento que Benjy sente é expresso num choro insuportável. Os capítulos subsequentes do romance irão gradativamente recompondo aquilo que foi fragmentado na consciência de Benjy, entretanto, sem obter uma significação plena do ocorrido, sem chegar a uma unidade. O fluxo de consciência de Benjy e a onisciência do último capítulo se equivalem no fracasso da significação dos eventos da memória. Está contida também na repressão que leva Quentin ao suicídio no segundo capítulo ou ao solilóquio de Quentin, irmão de Benjy, no penúltimo capítulo. A relação com o mundo só poderá ser pontuada pela insuficiência de encontrar dentro de si a própria significação plena de si:

Faulkner usa procedimentos porque a própria vida é feita de artifícios que arruinam e contaminam o autêntico passado legendário e religioso do homem. O mundo atual é uma forma sempre inadequada e indiferente à profundidade inacessível das consciências. O conteúdo do romance faulkneriano e sua composição, sua tecnicidade assim como seus aspectos metafísicos e psicológicos, parecem-nos derivar de uma oposição *entre realidade e cultura* que o romance vê, e quer, irredutíveis uma à outra, mas sem interferentes. Por realidade entendemos o conjunto de fenômenos sociais (inclusive o tempo, os sistemas de parentesco e as relações sexuais), que, em face das consciências assustadas que se chocam contra eles, são objetos fragmentários, separados de sua significação original. (ZERAFFA, 2010, p. 161)

Cabe aqui ainda uma última consideração sobre Faulkner e seus procedimentos a fim de alcançar outros patamares de elaboração do fluxo de consciência. A segunda parte do romance acontece no plano da consciência de Quentin, ao acordar na manhã do dia 2 de junho de 1910, dezoito anos antes dos pensamentos de Benjy da primeira parte. Há nos pensamentos de Quentin uma nítida força constrangedora do passado que se imbrica no presente de forma que os acontecimentos exteriores são postos em suspensão para que o personagem divague nos fragmentos de suas lembranças, em processos similares ao narrador proustiano e ao processo de divagação da senhora Ramsay. É evidente que existe na exposição do pensamento de Quentin um avançar sobre “o conjunto fenômenos sociais” do passado a fim de procurar identidade e sentido para a complexidade da existência. Entretanto, como dito, gostaríamos de pensar também que, na perspectiva do choque da consciência contra o real, temos a confrontação de um passado que coage o personagem como um trauma que permanece em estado de latência, insuperável. Se pensarmos nesta segunda hipótese, podemos lançar a seguinte questão: haveria assim um estado de existência patológico em Quentin fruto de uma normatividade social da qual ele cindiu e que retorna em forma de punição da consciência a ponto de leva-lo ao suicídio? Quão é suportável este entre entrecruzar da realidade com a cultura da qual Zérafra se refere? Acreditamos que Quentin sem dúvida é vítima da determinação social e cultural que o condena por desenvolver pensamentos e sentimentos que não se identifica com nenhuma norma positiva de vida. Em certa medida, interpretamos a transgressão de Quentin como o surgimento da negatividade enquanto experiência daquilo que não é determinado e que tem como consequência a transformação dos conceitos no que está para além dele mesmo. No entanto, a transgressão tem outro efeito sob Quentin: os valores tradicionais que são internalizados socialmente rechaça violentamente seu modo

de agir, apontando para dentro de si uma má formação cultural da consciência e um exemplo de fracasso em exercer seu dever de sujeito. Não reconhecendo a si mesmo naquilo que ele é, mas que ao mesmo tempo é valor social, Quentin opta pelo suicídio para se livrar do sofrimento. A situação crítica acaba repercutindo na “tecnicidade” do romance: “à medida que se aproxima o momento de suicídio de Quentin, seu discurso se torna mais fragmentado” (GRANGEIRO, 2011, p.140). Queremos dizer com isso que o processo de fluxo de consciência em Faulkner ao mesmo tempo que demonstra as potencialidades de infinidade da experiência da vida, torna de conhecimento também as marcas de uma sociedade opaca que carrega consigo padrões estabelecidos de comportamento que se transforma em marcas de identidade normatizadas e de forte impacto na constituição do sujeito e de sua liberdade.

Muito haveria ainda a ser dito a respeito não apenas das obras que foram abordadas até aqui, assim como dos trabalhos críticos que orientaram todo o nosso debate. Entretanto, é preciso entender que a nossa intenção inicial é esquadrihar um esboço histórico, interpretativo e teórico dos principais pontos que unem a técnica literária do fluxo de consciência, desenvolvida e trabalhada pelos autores mencionados, na intenção de ampliar os limites do universo romanesco, com sua função de mediação da negatividade, seja dos conceitos e da memória dos personagens, seja da ação e dos comportamentos diante do mundo, e mais ainda do procedimento composicional da estrutura e linguagem romanescas. Temos assim uma ideia geral de que o fluxo de consciência no romance abre um campo de experimentação e configuração de outras identidades de expressão de formas dinâmicas e entrecruzadas que despertam textualmente os princípios de fluidez da mente.

O outro ponto importante debatido em favor de nossa pesquisa e que consideramos de suma importância diz respeito à presença incondicional, na consciência do sujeito, de uma cosmovisão do exterior e de si mesmo, amparada na base material das relações sociais, e não como mero fruto de uma consciência introspectiva reprodutora do que veio de fora. Ou seja, entendemos que a consciência fenomenológica que está presente no fluxo contínuo é um momento em que os personagens apostam na apreciação, reflexão e inferência sobre o mundo, numa tentativa de entender a complexidade desarranjada da realidade. Essa experiência extraída do empírico e da história tem um duplo sentido: ora o personagem está sujeitado ao mundo de normatividades sociais, ora se nega a ser levado

pela padronização deste mundo moderno, optando por digladiar contra os conceitos definidos, contra os comportamentos pré-estabelecidos socialmente e contra as relações falsas de sociabilidade.

Sendo assim, concluímos que o fluxo de pensamento será marcado pela transitoriedade entre componente mimético da realidade e sua subjetivação. A consciência se encontra submetida ao imediato, à tarefa de costurar uma racionalidade e à assimilação dos objetos exteriores ao mesmo tempo que precisa engendrar uma dimensão crítica, a partir da mediação reflexiva, para que possa estabelecer uma identidade autônoma, psíquica e corpórea de sujeito, sustentada na ideia de que toda identidade pressupõe uma alteridade material para poder se revelar. Em vários momentos deste capítulo, colocamos as obras de James, Proust, Woolf, Joyce e Faulkner diante desta insistência do problema da negatividade nos princípios narrativos que orientou a produção romanesca do início do século XX até os seus meados. Entretanto, é preciso levar em consideração a questão de que no atual estágio de desenvolvimento econômico e político da sociedade de consumo, este processo de alteridade do sujeito autêntico está cada vez mais comprimido e abalado pelo investimento da modernidade em uma categoria de fundamento abstrato e impreciso do sujeito. A modernidade criou o mito de um sujeito autossuficiente, detentor de uma unidade egocentrada e ignorante de suas positivas determinações sociais, gerando um problema para uma real vida autêntica dos sujeitos. Nesse sentido, a filosofia de Theodor Adorno, na sua crítica da metafísica hegeliana, reconstrói a categoria do sujeito fundamentando-se no seu caráter negativo diante do primado do objeto. Sua visão de que a relação sujeito-objeto deve ser entendida como uma experiência heterogênea e ambígua de suas identidades e indeterminações coincide com nossa insistência na defesa de que o fluxo de consciência evidencia, nos processos de subjetividade, a passagem do plano da imanência do sujeito para os processos de apreensão da realidade que não se submete ao sistema de regras e que testam os limites da representação mimética do homem, que reaparece em uma forma literária múltipla, enigmática e aberta a transformações e desdobramentos possíveis. A filosofia de Adorno nos ajuda a entender que o fluxo de consciência pode agir, no universo romanesco, como uma exposição crítica do atual estágio da noção de sujeito. No contexto do século XX, este tende a ter partes de sua caracterização excluída dos processos sociais, e a experiência da reflexão e do pensamento crítico pode alertar para a necessidade de se

ter uma visão mais complexa de mundo. Para Adorno, a crítica da identidade contém a capacidade de reconhecimento de sua indeterminação, do seu negativo.

Por isso, nos permitiremos acionar a teoria crítica negativa de Adorno como fonte teórica principal de nossa pesquisa, principalmente no paradigma de suas análises da literatura contemporânea, pois sua vertente interpretativa nos possibilitará um desenvolvimento sistemático da abordagem estética do interior da experiência intelectual dos personagens dos romances modernos. Nossa proposta é a de que na elaboração do conceito de dialética negativa do filósofo frankfurtiano é possível constataremos categorias de análise plausíveis para a complexidade das formas romanescas em fluxo de consciência. O tratamento estético-filosófico que concepções como “epopeia negativa” e humanidade pela não-identidade nos leva a um horizonte de discussão que dá continuidade aos procedimentos dialéticos e negativos que orientou até o momento nossa pesquisa. Por fim, uma última consideração: o debate adorniano que nos propomos estabelecer apresentado no capítulo a seguir trará modos de encaminhamento interpretativos que serão recuperados no estudo sobre o afloramento histórico do fluxo de consciência nos romances dos anos 70 da literatura brasileira, mais especificamente no romance *Avalovara*. Essa possibilidade de encontrar categorias estéticas em uma dialética negativa ligada ao problema de constituição do sujeito e de seu sistema social, no âmbito do desnudar da consciência e a tensão entre integração e superação, é o que pretendemos compreender nas páginas seguintes.

2. Esboço para uma teoria adorniana do fluxo de consciência

Pretender sintetizar as heterodoxas constatações estilísticas dos romances de fluxo de consciência como forma de regimentar uma categoria única de análise desta técnica literária seria uma empreitada audaciosa e infrutífera caso não haja uma fundamentação teórica contundente que possa ser concernente, em primeiro lugar, à capacidade romanesca de se reinventar enquanto gênero literário com todos seus desdobramentos para a concepção de arte e cultura de uma determinada época. Em segundo lugar, em vista de nosso objeto de estudo, esta fundamentação precisa levar em consideração que, tomado de maneira mais ampla, um romance de fluxo de consciência terá tantos temas e estilos de escrita do pensamento quanto existem formas de imaginarmos o que é o pensamento. Inteirados desta condição teórica, podemos considerar que as concepções-chave da filosofia do pensador de Frankfurt, Theodor Adorno, sobre estética do romance contemporâneo, pensamento regido pela negatividade dos conceitos e crítica a sociedade capitalista, são consideradas como capazes de produzir bons resultados no campo da análise literária de obras de arte contemporâneas. A relação que ele estabelece entre a situação formal do romance do século XX e a condição sócio-cultural do chamado capitalismo tardio forneceu um painel apropriado para se pensar na história da literatura na “era dos extremos” e também para uma categorização teórica destinada ao aperfeiçoamento de uma crítica literária ancorada principalmente no acuro articulado e expressivo da linguagem romanesca.

Ora, Adorno adota, ao nos debruçarmos na parte filosófica de seus trabalhos dedicados à arte, dois ideais que parecem sere hoje imprescindíveis para o apuro dos estudos literários: um dos ideais diz respeito ao extrato articulado esteticamente da linguagem enquanto primado da realidade literária, ou seja, enquanto concretude formal passível de apreciação, exposição e reflexão; o outro ideal sugere, muito em consequência do primeiro ideal, que a crítica dos recursos e procedimentos formais das obras literárias também contém a crítica da cultura e da sociedade.

De fato, não é difícil perceber de onde provêm esta importância e valorização dada por Adorno às categorias formais das obras de arte se pensarmos que o filósofo alemão dedicou uma extensa parte dos seus ensaios críticos à questão da composição musical.

Por outro lado, os estudos atinentes à teoria crítica como novos modos de construção do conhecimento e seus desdobramentos na dialética negativa ocupam privilegiado espaço no conjunto da obra de Adorno de modo que dificilmente seus textos deixarão de tratar de questões de ordens ética e metafísica, sociológica e psicológica. Dificilmente deixará de ser considerado imprescindível relacioná-los com seu pensamento estético. Isso se dá porque, para os pensadores frankfurtianos, os modos de representação da realidade através de conceitos significam simultaneamente modos de interferir no conteúdo que estas representações almejam expor. Assim, reconhecendo a complexidade das narrativas contemporâneas e da exigência de uma crítica que estimule a aproximação do campo filosófico, podemos iniciar o nosso capítulo recolocando uma questão necessária para a nossa investigação: o que o “pensar” na filosofia de Adorno tem a contribuir, enquanto categorização teórico-literária, para a abordagem da configuração de narrativas em fluxo do pensamento?

A teoria adorniana parece responder esta questão quando cunha, em um dos seus ensaios, o termo “epopeia negativa”. A expressão, à primeira vista, pode ser tratada apenas no campo da ação romanesca, mas, se escrutinarmos as origens do termo, verificaremos que ela guarda uma complexa relação tanto com a *Dialética Negativa* quanto com a *Teoria Estética*. Importante relatar que não é possível considerar estas obras simplesmente como definidoras de categorias literárias dispostas de imediato. Quando se trata de Theodor Adorno, não existe categoria totalmente imediata, mas sempre uma construção incessante, uma tentativa de formulação “constelar”. Não obstante, nenhum destes dois trabalhos aborda de maneira direta a questão da obra de arte literária. A *Dialética Negativa* é um denso tratado eminentemente filosófico. Nele, Adorno estabelece diálogo aprofundado com metafísicos e fenomenólogos clássicos. Por sua vez, a *Teoria Estética*, que pelo seu título parece se aproximar mais do nosso interesse, na verdade, possui uma abordagem muito centrada nas considerações sobre a crítica de concepções consagradas do belo. Em todo caso, nestes herméticos trabalhos de Adorno, enxergamos a possibilidade de assimilar aspectos de suas teorias para a formulação de categorias analíticas dos romances em *stream*. É o caso, por exemplo, quando ele desenvolve considerações em torno do “caráter processual das obras” ou quando avança na construção de uma crítica à consciência transcendental, reconhecendo a progressão do conhecimento como um avanço à não-identidade conceitual.

Com o propósito de não dispersar nosso objetivo de articular o que o pensamento de Adorno pode proporcionar à teoria literária e, mais especificamente, às análises de romances como *Avalovara*, que guarda um dos seus alicerces estruturais no fluxo de consciência, pareceu-nos correto elencar dois ensaios representativos de como a filosofia adorniana reverbera na leitura de obras literárias, na medida em que ilustram suas noções de “dialética negativa” e fundam paradigmas de interpretação crítica: *A posição do narrador no romance contemporâneo* e *Tentando entender Fim de partida*.

O primeiro desses ensaios, que iremos abordar neste capítulo, desenvolve a mais importante categoria literária para a nossa pesquisa: a epopeia negativa. Parece bastante plausível recuperar neste texto o esforço que Adorno investiu, a partir de uma crítica dialética, em construir uma interpretação das obras literárias mais importantes do início do século XX e que garantisse ao mesmo tempo a realização estética enquanto obra de arte e a representação do sujeito moderno e suas relações com um mundo exterior que limita suas possibilidades de ação. Adorno vai encontrar na suscetibilidade criada pelo narrador proustiano, na tendência à reflexão crítica de Thomas Mann e Robert Musil e no desconforto com o totalitarismo do mundo em Franz Kafka as principais referências literárias que expõe a negatividade do gênero romanesco como critério de validação estética. Pressupostos como o primado do objeto, a não-identidade do conceito e re colocação da motriz dialética são fundamentais na compreensão da sistematização da contradição da *doxa* romanesca. Assim, o que move nosso trabalho nesta discussão é a relação entre o romance contemporâneo e a dialética negativa e seus desdobramentos em categorias literárias com potencial de aplicação nos romances brasileiros que lançaram mão do recurso de fluxo de consciência, principalmente os que surgiram na década de 70.

O segundo ensaio, que se concentra na obra de Samuel Beckett intitulada *Fim de Partida*, merecerá nossa atenção no capítulo seguinte, pelo fato de que, sob outra chave, poderemos retomar a questão da noção negativa do sujeito na impossibilidade e persistência de encontrar um sentido de autenticidade. O realismo sem referencial firmado e o abandono ao sofrimento paralisante que deforma o sujeito indiciam a catástrofe social para qual o ser humano foi impelido. Veremos que o antiaristotelismo beckettiano, para Adorno, confirma a morte do indivíduo trágico ou mesmo dramático, pois o vazio interior, “sem objetos”, do sujeito o faz suportar ao funesto sem qualquer resistência. Acreditamos que a interpretação de Adorno que está presente em *Fim de Partida* se prolonga para os

romances de Beckett, no *O inominável*, *Molloy* e *Malone Morre*. Isto se dá principalmente no âmbito da linguagem literária que avança por aporias e a dissolvência das significações da palavra em um mundo sem metafísica. A *Teoria Estética* de Adorno parece corresponder, no plano da discussão sobre o esfacelamento dos princípios que governavam a arte inumana de Beckett, a poética do radicalismo estético. Este texto de Adorno nos interessa para a nossa pesquisa sobre romances em fluxo de consciência devido à necessidade de construção de um suporte teórico que comporte uma interpretação e análise do princípio hermético do pensamento. As imagens e associações do fluxo de consciência nem sempre são regidos por uma lógica associativa, mas pelo princípio de irreconciliação.

Em face dessas considerações, resta ainda uma questão: como ser fiel na abordagem do conteúdo dos textos de Adorno, que defende o caráter antissistêmico do conhecimento, sem cair na sistematização? Escolhemos adotar uma releitura completa dos dois textos de Adorno e pontuar e refletir a atualidade de seus conceitos na mesma sequência em que o próprio Adorno colocou suas questões. Assim, podemos detalhar seus termos e pressupostos teóricos sem perder de vista a revelação de elementos que podemos reordenar e enriquecer as ideias em favor de nossa pesquisa. Nossa leitura busca indícios de procedimentos em Adorno que possam promover um desdobramento teórico para a construção crítica de um aspecto da literatura um tanto difuso e complexo de ser estudado. Neste sentido, deve-se insistir na constatação de que existem traços particulares nas leituras das obras impetradas por Adorno que aludem ao modelo crítico do princípio da contradição dialética. Queremos dizer com isso que na utilização de categorias extraídas dos conceitos de epopeia negativa ou mesmo o princípio de irreconciliação devemos levar em consideração que existe uma importância fundamental de reconhecer a particularidade literária, tanto formal ou temática, das obras frente à teoria. O que teremos então aqui é uma sistematização do pensamento adorniano como exercício de leitura de obras, que obedece ao próprio rigor de Adorno de atender à obra pelo que ela diz enquanto forma.

2.1. Os fundamentos filosóficos da questão do narrador contemporâneo

O artigo *A posição do narrador no romance contemporâneo* foi publicado em 1958, nas *Notas de literatura I*, e sua composição é datada de 1954, quando Adorno

proferiu uma conferência em Berlim sobre o tema. Podemos afirmar que o artigo, já clássico nas discussões críticas sobre narrativas modernas, para além do comentário sobre os mais importantes escritores da primeira metade do século XX, condensa as principais teorias e metodologia literárias do filósofo alemão. Tentaremos pensar em como sua postura diante das novas formas de exposição do carácter subjetivo na ação romanesca podem proporcionar um conjunto de categorias críticas a favor de uma perspectiva teórica do romance de fluxo de consciência. Para tanto, é preciso verificar com minudência este artigo que se situa no centro de tal discussão.

Adorno tenta estabelecer desde o início do seu ensaio uma postura marcadamente voltada para a apreciação do texto literário a partir da sua forma. Iremos perceber que, ao longo de todo o estudo, o filósofo alemão não abre mão deste rigor crítico. Além disso, todo o texto é marcado por um diálogo constante com suas teorias sobre a dialética negativa, já em processo de elaboração filosófica, e com vários termos trazidos ao debate pelas noções literárias benjaminianas. Consideremos o princípio do texto pensando nestas vertentes que acompanha a crítica de Adorno ao 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. (ADORNO, 2001, p. 55)

Neste excerto inicial já está manifesto o quanto o filósofo alemão está incomodado com o encargo de elaborar um recorte temporal para abordar o gênero romanesco. Há uma preocupação em não aderir ao método de divisão do conhecimento aos moldes de uma teoria tradicional, cartesiana, que defende o isolamento de objetos de análise em conceitos pré-fixados, seguido de um exame conclusivo de suas características. Por isso, separar um único momento histórico do romance parece ser um ato de violência contra o próprio romance. No entanto, mesmo interpretando esta “violência” numa acepção positivista, de atitude forçada e imperativa, Adorno dá procedimento pelo seguinte motivo: quando discutido pela exposição ensaística, um ato considerado como ‘violência’ pode significar a oportunidade de provocar a irrupção e instauração de um novo conhecimento, ou seja, do encontro brusco com o novo se caminhar para a construção do

não-idêntico, da exceção desconhecida. Esta segunda perspectiva sobre a noção de violência na produção do conhecimento parece ser empregada por Adorno em seu artigo anterior “O ensaio como forma” (ADORNO, 2001, p.15-46), além de estabelecer claro diálogo com o pensamento de Walter Benjamin, principalmente com seu estudo sobre o barroco “Origem do drama barroco alemão” (1986) e seu texto “Para uma crítica da violência” (BENJAMIN, 2011, p.121-156). Nestes dois textos, Benjamin expõe justamente que, no âmbito da história da cultura, é preciso levar em consideração uma exigente análise de seu modo de exposição, isto é, de sua linguagem e da necessidade de entender todo o processo de aparecimento e instauração de um determinado conhecimento. É a este despontar histórico que podemos interpretar como ocorrência da violência mencionada por Adorno. De fato, perceberemos durante nossa leitura que o processo de organização do ensaio sobre a posição do narrador possui uma perspectiva descontínua e fragmentada, coerente com a despretensiva liberdade formal atribuída ao ensaio. É da qualidade do ensaio dar existência a interpretações da realidade sem se comprometer nem com a classificação rigorosa dos conceitos e métodos, nem com a ideia de verdade e totalidade. Somente deste modo o ensaio “testemunha o excesso de intenção sobre a coisa” (ADORNO, 2001, p.27), sempre buscando “o parcial diante do total” (ADORNO, 2001, p.25). Assim, apesar de explicitar certo desconforto com a natureza do que será discorrido no seu ensaio, Adorno seleciona, do romance contemporâneo, a “posição do narrador” como foco de seu estudo. Isso significa também que há aqui uma opção consciente em discutir o romance a partir da elaboração formal da obra literária, “enquanto forma”. O romance, portanto, é compreendido no texto a partir da ordenação das concepções de homem e de mundo pelo seu único modo de comunicação: a materialização estética da linguagem.

Nesta questão, é importante ressaltar a constante preocupação de Adorno em discutir o componente formal da arte, de dentro da obra. Muitos são os fatores aos quais podemos atribuir tal tendência, embora destaquemos duas para fins de exemplo. A sua formação musical erudita, rigorosa na questão da composição, e a sua tendência de interpretação materialista da cultura, como já deixa claro, desde seu famoso ensaio sobre a indústria cultural, no qual já evocava que é preciso questionar o ‘como’ dos processos de produção de bens culturais. O fato é que Adorno tem consciência de que o narrador é a entidade de aspecto formal na literatura que possui dupla incumbência. Uma é a de que é ele quem instaura a realidade romanesca, a outra é que tem a função de organizar o

universo narrativo, o enredo. Comparado à tradição romanesca formal, das origens ao apogeu do século XIX, o romance contemporâneo encontra-se numa posição de conflito e contradição devido ao auto-reconhecimento de sua inaptidão representativa do real e de objetivar uma cadeia de fatos e ações com toda a onisciência do que em outro texto das *Notas de Literatura* denominou-se ingenuidade épica (ADORNO, 2001, 47-54). Assim, o paradoxo mencionado no texto revela que, embora a condição de existência do romance seja a de contar uma história, o lugar estável e reconhecido como isento de onde o narrador ocupava outrora está agora em estado de abalo, sendo questionado por tudo aquilo que não é incorporado a sua narrativa. Prosseguirá Adorno:

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom 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 sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, este 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.

Depois de constatar a natureza conflitiva do romance contemporâneo, interessa a Adorno, na continuidade de seu ensaio, estabelecer conexões com um dos mais apreciados estudos críticos sobre o gênero romanesco – a *Teoria do romance*, de George Lukács – como ponto de partida da sua análise sobre o gênero narrativo do seu tempo⁷. A afirmação de que o romance foi a “forma literária específica da era burguesa” carrega a concepção de historicidade das categorias estéticas da obra de arte literária, ou seja, o ensaio de Adorno continua seguindo a linha de raciocínio de que é preciso buscar na dialética da forma da obra de arte o seu primor estético-conceitual, evitando interpretações de ordem advindas meramente das impressões subjetivas, refletidas da tradição kantiana do belo. Não se pode deixar de acentuar também que Adorno não segue exatamente todo o raciocínio da *Teoria do romance*. A visão lukacsiana de romance é

⁷ Para uma melhor compreensão do debate entre Adorno e Lukacs ver: *Reconciliación extorsionada: Sobre 'Contra o realismo mal entendido' de Lukács*. In ADORNO (2003b, p. 242-269). Ver também: TERTULIAN, Nicolas (2010). **Lukács/Adorno: a reconciliação impossível**. Revista Verinotio.

aqui recuperada para, em um segundo momento deste mesmo ensaio, como veremos, sugerir uma superação da discussão do filósofo húngaro no sentido de expandir a teoria do romance para o século XX, século das transformações tecnológicas, de mercado financeiro e, principalmente, das novas concepções de sujeito.

A proposta da relação do romance com a visão burguesa do mundo contida na obra do filósofo húngaro é caracterizada pela influência em seu pensamento do idealismo objetivo hegeliano, em destaque para a parte destinada a era romântica do *Curso de Estética* (HEGEL, 2004). Ambos, Lukács e Hegel, discorrem a respeito de uma possível “epopeia da sociedade burguesa”. A dialética hegeliana está fundamentada na incorporação conflitiva entre o ser individual, cultural e histórico, com a essência universal do mundo. A síntese desta oposição manifesta a ideia, o espírito absoluto. É na expressão da intimidade do seu espírito no mundo e no reconhecimento de similitudes do mesmo com este mundo que o homem alcança o verdadeiro conteúdo da totalidade do seu ideal. Hegel exemplifica na poesia homérica o que considera o momento de harmonia do espírito: na era clássica, uma única ação humana, singular, representa todo o modo de vida de uma coletividade, a essência de uma nação. Toda ação promovida pelos homens gregos de Homero traduz valores que são compartilhados por todos os demais. Haveria na epopeia grega uma identidade pura e genuína entre sujeito e objeto, entre universo espiritual e físico. O mundo exterior faz parte do interior do homem e este, por sua vez, reconhece esta consonância ao seu redor. Esta síntese entre o particular e o universal, na transição da era clássica para a era Romântica, segundo Hegel, é dissociada pela representação dramática da individualidade, ou seja, a partir do momento em que o homem estabelece uma autossuficiência e maior valorização do sua interioridade diante da realidade, há uma transformação do que era anteriormente dialético em uma dicotomia entre indivíduo e sociedade. O indivíduo não mais está em união com o seu mundo exterior, pois agora seu desejo é se encontrar consigo mesmo. O *Curso de Estética* aponta duas consequências desta valorização da liberdade: a primeira é que o indivíduo agora usufrui do sentimento de autonomia diante dos valores sociais. Nasce os Estados modernos, a sociedade civil, a burguesia; a segunda é que este indivíduo, agora de interesse livre, que se volta apenas para suas particularidades, deu existência a formas estéticas tão singulares e variadas que não mais representam uma universalidade entre espírito e mundo, mas uma independência formal dos artistas. As obras de arte, e aí a ascensão do romance, adquirem as mais variadas formas de expressão, sem mais seguirem

aqueles modelos pré-estabelecidos e judicativos dos gêneros literários clássicos. No âmbito da narrativa, os personagens já não podem alcançar heroísmo, pois seu caráter não tem mais capacidade de compreender o real significado do mundo por ter perdido toda a representatividade da coletividade, do universal. Os personagens agora agem em eterno embate contra o mundo e sempre em causa própria, por interesses próprios, motivados por uma moral particular. A ação romanesca agora está subjugada à lógica e estilo de vida do mundo burguês. Uma epopeia do indivíduo burguês.

Talvez uma das principais teses hegelianas que se encontra na *Estética* seja a noção de transformação das formas das obras de arte. Sua interpretação reconhece a existência de uma dinâmica interna da arte, havendo um processo permanente de alterações nas maneiras de expressão estética ao longo da história. Se até então a crítica da estética seguia um trajeto filosófico em direção à recepção subjetiva, de tradição romântica e kantiana, Hegel sugere que as formas devem ser compreendidas no contexto a qual pertencem, ainda que, em sua posição, esse contexto histórico seja o contexto do espírito da humanidade. A *Teoria do Romance* de Lukács não somente retoma com bastante propriedade toda a sistemática idealista hegeliana, como irá acrescentar uma original proposição do desenvolvimento de uma tipologia das formas do romance como epopeia moderna burguesa. Resguardadas as diferenças metodológicas entre Hegel e Lukács, é justamente a noção de perda da totalidade do espírito (da alma, em Lukács) no mundo moderno defendido na teoria hegeliana que a *Teoria do Romance* vai adotar para poder entender os motivos morais que levam os personagens romanescos a buscarem, inconstantemente, esta reconciliação com o sentimento de completude, outrora existente na cultura clássica.

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através

delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra (LUKÁCS, 2000, p. 66,67).

O herói da epopeia grega é concebido fundamentalmente pelas aventuras e heroísmos já delimitados pelos deuses. Todo seu reconhecimento de sucesso e glória se realiza no alcance dos seus objetivos, o que nos leva a entender que os obstáculos do mundo não estão em oposição aos seus interesses, mas a favor da consolidação do seu heroísmo. Para Lukács, o protagonista do romance, entregue a solidão da individualidade, não possui conexão nem com deuses delineadores de destino nem com o mundo de potencialidades heroicas e, por isso, este protagonista volta-se unicamente para sua interioridade a fim de descobrir a essência de sua alma, única fonte a ser explorada. A dissonância entre homem e mundo na modernidade se encontra num estágio tão apartado que a restituição de ambos não é mais uma opção possível, ficando os personagens relegados a contradição de quanto mais buscarem em si a harmonia perdida, mais penetrarão no desenvolvimento de sua individualidade e, em consequência, mais se distanciarão da harmonia do herói épico. É desta condição de irreconciliabilidade, na qual a alma do protagonista do romance enfrenta seu mundo, que a *Teoria do Romance* irá formular suas tipologias do herói. Aliás, por justamente não mais existir a totalidade da vida, no sentido hegeliano, não existe mais a totalidade ficcional. O romance não tem mais a propriedade de tomar a realidade objetiva como ponto em comum com seu protagonista, sendo que, agora, este precisa filtrar e organizar os fragmentos desta realidade de acordo com sua subjetividade. Todos os elementos de sua construção narrativa estão comprometidos com a visão ética de um único ser, em torno do percurso do herói problemático. A tipologia das formas romanescas é a tipologia das maneiras que os romances configuram esteticamente e objetivamente a crise entre indivíduo e sociedade. Seguindo a lógica da formação romanesca, o primeiro exemplo oferecido por Lukács de sua tipologia se encontra em Dom Quixote. Nesta obra, há um alarmante contraste entre indivíduo e a realidade que o cerca. A índole de sua alma, seu mundo subjetivo, ainda possui traços de um herói épico, como o fato de não problematizar a realidade e uma tendência ao deslumbramento das coisas. Dom Quixote age conforme seus ideais de heroísmo sem se ater ao fato da incompatibilidade de sua alma com o mundo. Acha que a glória do cavaleiro é certa, que os perigos sempre serão vencidos. Por não problematizar sua pulsão por aventuras, ele não consegue reconhecer a cisão das coisas com o seu interior, não consegue reconhecer a mecânica de um mundo totalmente desiludido, que

torna sua essência reduzida a seus impulsos subjetivos diante de um realismo objetivo e positivo de racionalidade burguesa, de natureza oposta às oportunidades de conquista de qualquer heroísmo.

Com estas questões, postas de maneira resumida, da tradição filosófica sobre o romance enquanto epopeia burguesa, parece-nos agora ser possível voltarmos ao trecho destacado do ensaio de Adorno para uma tentativa de interpretação: o processo de esclarecimento pela racionalidade como domínio da natureza exterior significa o “desencantamento” das coisas e, dentro desta lógica, a posição do narrador no romance, dos seus primórdios ao século XIX, parece ter seguido a mesma linha da apreensão da realidade objetiva das ciências sociais. Importante lembrar que esta visão de que a ordenação positiva de coisas e fatos – objetivação dos valores humanos e dos conceitos do campo exterior – como um princípio básico da preponderância burguesa já se encontra elaborada por Adorno no clássico trabalho, que realizou em parceria com Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, no qual também funde filosofia, sociologia e estética. Para o filósofo alemão, historicamente a imanência deste realismo isolado das ações do sujeito, como em Dom Quixote, é o que caracteriza fundamentalmente a forma literária burguesa do romance até o século oitocentista. Adorno parte da premissa de que os relatos da realidade organizados pelo narrador esclarecido chegaram progressivamente a um estágio avançado de reificação da narrativa e, assim como Lukács, acredita que esta ocorrência se deve a desconexão do sujeito com o objeto. Distanciando-os um do outro, tanto se potencializa um subjetivismo desprendido da realidade, à guisa dos ideais quixotescos, como o mundo é elaborado por definições rígidas da realidade, aos moldes da administração burguesa. Comparando com a visão de Hegel e Lukács, pode-se dizer que existe uma diferença fundamental da postura de Adorno diante “do preceito épico da objetividade”. Para ele, esta ruptura entre sujeito e objeto já aconteceu em um momento muito anterior às narrativas gregas, sendo que a unidade discursiva denotativa da epopeia clássica carrega em si a matéria do mundo como uma verdade inabalável, repetitiva e tendenciosa a uma universalidade abstrata. “Nessa fixação rígida do relato épico em seu objeto, destinada a romper o poder da intimidação daquilo que a palavra identificadora ousou olhar nos olhos, o narrador passa a controlar, ao mesmo tempo, o gesto do medo” (ADORNO, 2001, p.49). Para Adorno, a era clássica não é um estado de plenitude entre homem e mundo, mas apenas um estágio daquilo que ele denomina como razão burguesa, ou seja, o controle do mundo particular pelo sistema universal do mito e do conceito.

Assim, para entender o romance contemporâneo, Adorno acredita que este realismo objetivo, no século XIX, amplificou-se de maneira muito exagerada, concomitante com a valorização do subjetivismo do sujeito no século XX, refratando tal situação nos novos parâmetros artísticos: através de recursos tecnológicos de captação da realidade, as narrativas romanesas passaram a buscar outros recursos estéticos e estilísticos para a construção dos seus eventos ficcionais.

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 forçado 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 kitsch intragável da arte regional. As dificuldades não são menores no que concerne a própria coisa. Assim como a pintura perdeu muita de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance a 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 constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem. (ADORNO, 2001, p. 56)

Os motivos para Adorno fazer referência a Adalbert Stifter são apropriados no sentido de que este romancista representa o movimento Biedermeier, a maior expressão da tendência realista alemã de inclinação burguesa conservadora. Eloá Heise e Ruth Röhl, no sintético trabalho *História da Literatura Alemã*, referem-se a tal movimento como aquele caracterizado por “obras cuja temática está centrada na vida regrada da burguesia e seus ideais de virtude” (HEISE e RÖHL, 1986, p.51). As obras de Stifter adotam um estilo demasiadamente descritivo dos pormenores da realidade cotidiana como forma de representação da ordem dita natural da natureza, da tradição familiar e da lei que protege os bens. A forte descrição de passeios em jardins e de uma vida de tempo livre ocioso exemplifica bem o realismo de Biedermeier: é a bandeira da consolidação do romance como manifestação do mundo burguês. O racionalismo que enquadra o natural autodenominou-se a própria natureza. O escritor alemão defende em sua literatura, na postura descritiva do seu narrador, uma lei de harmonia que ordena em uma totalidade tanto o mundo natural como o mundo cultural e social dos homens. Para Adorno, Adalbert

Stifter é, sem dúvidas, aquele quem é o responsável pela intensificação máxima do real aos moldes hegelianos de universalização do particular, ou seja, é o escritor exemplar da busca, na forma do romance, pelo “domínio do objeto” em nome da razão burguesa.

Em face das transformações econômicas e sociais, que se por um lado catalisaram a racionalidade instrumental do capitalismo, e por outro, criaram uma cultura exasperada da individualidade, podemos afirmar, seguindo Adorno, que seria questão de tempo para que o modelo do realismo artístico do século XIX implodisse na medida em que o modelo econômico fosse encontrando novas técnicas de reprodutibilidade da arte, arrebatando e potencializando as formas de representação da objetividade. A indispensável razão burguesa de objetividade do mundo encontra na reportagem fatural do jornalismo ou ainda na instantaneidade do real da filmagem e da fotografia modelos mais afinados com uma ideologia do produto instrumental. Para o romance do século XX, no contexto da sociedade de consumo, as tentativas de se realizar uma literatura atual ancorada nos modelos do realismo positivo de Stifter é uma forma da literatura se incorporar a indústria cultural sob o signo do *kitsch*. Não nos cabe neste espaço iniciar uma discussão aprofundada sobre este termo de difícil tradução para as línguas latinas, limitando-nos apenas recorrer às palavras de Abraham Moles, em seu exímio trabalho *O Kitsch*, pois parece ir ao encontro do que Adorno deseja transmitir: “O kitsch é a mercadoria ordinária (Dudent), é a secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade” (MOLES, 1975, p.10), uma negação do autêntico em nome da apropriação do objeto pelo consumo. No âmbito romanesco, o estudioso francês afirma que nos romances kitsch “a vida literária desenvolve-se a serviço da classe média que vive no conforto e constrói sobre estereótipos. É a arte literária do estereótipo” (MOLES, 1975, p. 113).

Após revelar a obsolescência do realismo, Adorno identifica na obra de James Joyce uma nova posição do narrador contemporâneo. Cabe assim a questão: mas, afinal, que revolta contra a linguagem é esta realizada por James Joyce da qual Adorno se refere? É neste ponto que o ensaio inicia a discussão em torno da importância da questão do fluxo de consciência, aos moldes joyceanos de representação da objetividade e da subjetividade, para os meandros contemporâneos do romance do século XX. Além disso, destaca-se no trecho o fato de que permanece a percepção nítida da importância teórica de focar os procedimentos formais da literatura para sua interpretação estética. Verificaremos, no prosseguimento desta análise da posição do narrador, como esta questão formal alinha o

fluxo de consciência com as noções de dialética negativa para a compreensão da transformação das obras romanescas modernas. Por ora, atendo-nos ao trecho exposto, pode-se inferir que a “rebelião formal contra o realismo” acontece a partir do surgimento de um estilo literário do qual Robert Humphrey denomina “rede labiríntica de Joyce” (HUMPHREY, 1976, p.79), tratado no capítulo anterior, quando tivemos a oportunidade de discutir a questão. A representação da realidade seguindo o modelo oitocentista não consegue ser mais parâmetro para representar a complexa esfera subjetiva da qual o sujeito moderno se vê mergulhado. Um tema disforme como a consciência do homem, que resguarda em si emoções imediatas, lembranças, traumas, reflexões, anseios e ainda se vê, em meio à desordem do seu interior, empenhada em erguer uma necessária referência mimética do exterior, requer também uma maneira disforme de organização de sua ficcionalidade, ou seja, a construção temática não aparece como espelhamento aristotélico, mas como expressão da insuficiência mimética. “A unidade narrativa é impossível simplesmente devido à natureza da psique: ela não é nitidamente organizada e é livre dos conceitos convencionais de tempo e espaço” (HUMPHREY, 1976, p. 81). Joyce preconiza uma ruptura com as sentenças estáveis da realidade, isso leva Adorno a se convencer da superação do realismo burguês do século XIX. Em cada capítulo de *Ulysses*, Joyce submete um dos seus três personagens às mais diferentes maneiras de construção formal do pensamento, numa permanente procura de uma linguagem estilística representativa da dinamicidade da consciência. Como estudado no capítulo anterior, a partir do momento que a posição do narrador muda diante da realidade, isto é, quando o narrador joyciano, organizador da forma literária, não aceita mais aquele sujeito apartado da realidade, perceptível nos escritos de Hegel e Lukács, a narrativa moderna assume a postura subjetiva na sua elaboração formal para fins de contornar tamanha desagregação das pessoas com o mundo: dialeticamente, toda a palavra e noção da realidade são relativizadas quando o foco narrativo está voltado para os mecanismos da consciência humana. “Os monólogos interiores do *Ulysses* permitiram a Joyce contrastar a riqueza da vida imaginativa de um indivíduo com a pobreza das relações sociais” (KIBERD, 2012, p. 41). A falta de desenvolvimento da ação romanesca, a comprimida dimensão temporal da vida cotidiana de Leopold Bloom e sua escassa interação com outros personagens enfraquecem o modelo de estrutura narrativa realista e, por meio de uma acurada elaboração da linguagem, valorizam o “que não é possível dar conta por meio do relato”. Em um romance de fluxo de consciência, os aspectos não-narrativos

podem ser reconhecidos na ficcionalidade do pensamento, da memória, dos sentimentos. No romance contemporâneo, o realismo exterior é alcançado, e como veremos adiante, ao mesmo tempo necessário, quando submetido a estes níveis de consciência, ou outros parâmetros de criação que caminhem para uma linguagem não-narrativa. Numa visível referência ao texto *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin, Adorno prossegue seu ensaio procurando elucidar os motivos destes abalos do realismo:

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 já 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 recebido, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim a matéria comunicada e à sua forma. (ADORNO, 2001, p. 56)

Benjamin começa seu texto sobre Leskov fazendo uma reflexão sobre a trajetória de declínio das experiências narráveis. Para isso, exemplifica a condição humana moderna discutindo que a primeira guerra mundial foi precursora de um modelo de confronto militar ancorada no tecnicismo, na morte em massa, no tormento das trincheiras, isto é, houve uma intensificação dos processos técnicos para exterminar pessoas. Na filosofia de Benjamin, este contexto de guerra moderna esterilizou qualquer preceito ético e humano que garantisse minimamente um princípio épico nas narrativas. Diante do horror vivido, num grau extremo de afastamento entre interior e exterior, não é possível encontrar formas de expressão para o mundo: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, mas pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Já vimos no capítulo anterior como Benjamin dialoga com os postulados proustianos de história como um tempo factual irrecuperável, mas que é, ao mesmo tempo, estimulador de significados vivos de uma experiência autêntica do indivíduo com o mundo. A experiência de guerra arruína qualquer tentativa de entendimento. Como mencionado, Adorno ratifica Benjamin, com ressalta para o fato de que já escreve pós-Auschwitz, como testemunha de uma

racionalidade de guerra muito mais brutal. Como ressaltado na *Dialética do Esclarecimento*, esta “identidade da experiência, a vida articulada” é paulatinamente substituída por uma vida administrada. Quando o indivíduo não consegue mais dar conta de um relato vivenciado é porque aquela separação do sujeito com o objeto, referidos por Hegel e Lukács, chegou a níveis insuportáveis. No trecho destacado, quando observada esta situação no desenvolvimento da literatura da época, Adorno está preocupado em demonstrar que o processo de ‘interiorização’ da narrativa não é um fenômeno artístico casual, uma “arbitrariedade individualista”, mas uma necessidade de construção estética diante da exacerbação da crise entre homem e sua vida social. Se narrar como Stifter é anacronismo *kitsch*, tentar narrar objetivamente o mundo contemporâneo é malograr-se ou cair no “mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2001, p. 56). Adorno em seguida, vai mais além da questão e insere aqui, pela primeira vez de maneira clara, os seus pressupostos da dialética negativa para entender como é possível a virada estética joyciana, de fluxo de consciência, diante da crise do realismo romanesco:

Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance (ADORNO, 2001, p. 56-57)

Em favor de uma fundamentação teórica para nossa pesquisa, cabem aqui algumas reflexões importantes antes da análise direta do trecho destacado: diversas das intenções, com as quais Theodor Adorno escreveu o seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, parecem suscitar uma série de interpretações que somente podem ser elucidadas quando postas em discussão com o conceito de dialética negativa, devido a sua densidade filosófica e às categorias estéticas que eleger para interpretar as obras de James Joyce, Marcel Proust e Thomas Mann. Nas críticas adornianas expostas na *Dialética Negativa*, de 1966, sobre a forma como a filosofia tomava a abstração da consciência humana, sobre a pretensão de verdade subjetiva frente ao real e sobre a dialética hegeliana, existe uma aproximação importante com a interpretação que o

filósofo frankfurtiano oferece ao gênero romanesco contemporâneo, principalmente, como já podemos constatar até aqui, no que diz respeito às modernas configurações formais dos procedimentos literários, como a intensificação das técnicas de monólogo interior e do fluxo de consciência, o encaminhamento do narrador e de seu foco narrativo para a experiência do pensamento e demais circunstâncias do subjetivismo no interior das narrativas. Pensando nisto, é preciso levar em consideração quais os pressupostos desta dialética: tanto aquilo que podemos traduzir como teor coisal, presente no sujeito, quanto o grau de subjetividade mediador lançado sobre os entes. Por esta razão, podemos considerar que a exposição da apreensão dos fenômenos no interior do sujeito, e por isso, voltada para os conflitos entre identidade e não-identidade, é um dos problemas fundamentais presentes em toda obra adorniana e, como tal, possível de ser utilizada no diagnóstico da condição do romance do século XX (lembremos de passagem semelhante dita anteriormente: “não se pode narrar, embora a forma do romance exija a narração”).

Neste sentido, é importante atentarmos aqui para questões fundamentais de uma das principais obras adornianas, a fim de esclarecer um pouco a nossa discussão em torno do texto do narrador contemporâneo e em buscar categorias teóricas da dialética negativa para as análises dos romances que serão foco do segundo momento de nossa pesquisa. Vários são os pontos a serem discutidos entre os romances e a teoria negativa de Adorno, mas por ora, a questão que se coloca para compreender o trecho destacado é a seguinte: na construção de uma dialética negativa existe uma importância fundamental na prioridade do objeto que deve ser levada em consideração na composição do monólogo interior, no romance contemporâneo. E este é o ponto central da preocupação de Adorno em não atrelar os romances de fluxos de consciência a mais uma etapa do idealismo subjetivista hegeliano, ou de novas correntes como as de Husserl ou Heidegger.

A discussão promovida por Marcos Nobre, no seu trabalho *A dialética negativa de Theodor Adorno*, oferece importantes elucidações de questões que envolvem o crítico diálogo de Adorno com o sujeito transcendental kantiano, com a dialética hegeliana e o materialismo marxista. De acordo com o estudioso, a dialética negativa adorniana parte do princípio de que, no atual estágio do capitalismo, a tarefa de implosão e, em certa medida, da superação dos conflitos da realidade social destinada à classe trabalhadora não é mais uma possibilidade. Se a tensão da dialética resultava numa síntese, num processo de superação ao qual Marx atribuía uma futura modificação dos meios de produção e,

consequentemente, da sociedade, para Adorno, este momento não coaduna mais com a realidade devido a uma “ontologia do estado falso”. Essa perda da capacidade de distensão se dá primeiramente porque o impulso a práxis, no sentido marxista, seria fundamentado numa crítica a realidade imediata, entretanto, como percebido no distanciamento moderno entre sujeito e objeto, a própria realidade imediata foi desarraigada do ser de pela razão instrumental burguesa. A objetivação total do mundo exterior e o insulamento do homem tornou o estado das coisas predominantemente imperativo a ponto de chegar a um estágio em que o falseamento da realidade, na identificação por completo dos conceitos, assegura a ilusão do pensamento, do conhecimento, da busca da autenticidade. Em segundo lugar, e em decorrência desta “realidade social da ilusão”, o modelo dialético revela que existe uma falha na proposição entre sujeito e objeto que os tornam inconciliáveis. O sujeito perdeu a sua capacidade de criar antíteses frente a realidade porque ele passou a ter em si a própria tese como pensamento que toma consciência da identidade entre conceito e mundo exterior. Nobre explica bem um trecho da *Dialética Negativa* no qual parece sintetizar a questão:

Para Adorno, o “nome” dialética “de saída diz apenas que os objetos não são absorvidos em seu conceito, que entram em contradição com a norma tradicional da *adaquatio*. A contradição não é a transfiguração que teve de fazer dela de modo inevitável o idealismo de Hegel: ela não é de essência heraclitiana” (AGS 6, p.17, *Negative Dialektik*). Ou seja, “de saída” o impulso original da dialética está na desigualdade entre conceito e conceituado e, para Adorno, é da preservação deste impulso que depende a dialética enquanto *crítica* (NOBRE, 1984, p. 173).

A partir disso, podemos então elaborar o seguinte questionamento e que oferece rico conteúdo para nossa pesquisa: como pode haver um pensamento que não apresenta limites precisos e, ao mesmo tempo, necessita dos objetos pensados para garantir sua existência? A resposta está na primeira reflexão do capítulo da *Dialética Negativa* sobre o conceito de dialética negativa: “Nenhum ser sem ente” (ADORNO, 2009, p.119). Preocupado com o excesso de conceptualização fechada, Adorno defende que no pensamento mais extremo, por maior abstração que ele possa alcançar, há um componente derivado da realidade que é indissolúvel no ato de pensar. Esta primeira tese adorniana, além da crítica direta ao modelo metafísico heideggeriano, já aponta a impossibilidade de uma dialética esquematizada aos moldes de Hegel, em que tese e antítese são polos

distintos em permanente conflito e que visam a eliminação de suas contradições numa síntese espiritual. O que Adorno sugere é que a clássica relação dialética entre sujeito e objeto com finalidade de se chegar a um conceito como unidade, na verdade, é uma falsa proposição, justamente porque é preciso colocar em discussão crítica tanto a natureza conciliadora da consciência humana, quanto considerar nesta consciência tudo aquilo que não é característica do sujeito, mas que está presente nele antes mesmo de se debruçar sobre os objetos, tornando a premissa de divisão em polos da dialética tradicional impossível de ser realizada. No pensamento inerente ao sujeito haverá a imanência daquilo que é comunicado pelos entes (retomando Benjamin em seu texto sobre a linguagem em geral e podemos traduzir por *teor coisal*). Como estes entes da realidade já estão reificados pela falsa correspondência do conceito no mundo burguês, a consciência do sujeito está em vias de administração completa. Adorno toma como exemplo o modelo de desmitificação psicológica das massas promovido pela indústria cultural. Neste sentido, a interpretação adorniana é a de que a tese, no estágio avançado do capitalismo, há de perdurar no sujeito e no objeto.

Como discutido anteriormente, a consequência de existir uma tradição teórica em que sujeito e objeto são divididos como antíteses para, a partir daí, se pensar na construção do conhecimento, priva o exterior do seu aspecto subjetivo, que acarreta, segundo Adorno, no mundo administrado, assim como priva o indivíduo da parte objetiva que o compõe, isolando-o. Voltando para nossa discussão literária, o que o ensaio sobre o romance aborda em comum com esta relação entre ser e essência no modelo de visão de mundo é o fato das narrativas realistas trazerem consigo o reflexo da situação de cisão, no modelo stifterniano. Adorno aqui propõe então chamar atenção para o fato de que os romances em fluxo de consciência são frutos de uma estética contemporânea: diferente dos romances do século XIX, os romances atuais são consequências sim do contexto do mundo administrado, mas ao representarem pensamento e objeto pensado, ao voltarem-se por completo para sua total interioridade, demonstram que a noção kantiana de sujeito como um eu transcendental, de idealismo hegeliano ou de mero psiquismo lógico ou emocional é falsa, e que o pensamento do sujeito ainda guarda em si, muitas vezes pela sugestão poética, os vestígios de impulsos para a não-identidade. Os principais romancistas do fluxo de consciência, como Joyce, Proust, Gide e Musil, extrapolam o conceitual quando tomam o objeto na mente como algo peculiar e em permanente avanço para o entendimento. Na exposição da consciência os romances diagnosticaram que a

presença do componente factual e, consequentemente ideológico, não pode estar ausente do pensamento, pois qualquer experiência real do eu é uma condição necessária para todas as instâncias abstratas da consciência. Posta frente às noções de dialética negativa, podemos considerar que o monólogo da personagem Molly Bloom, no *Ulysses*, não é uma tautologia da reflexão, nem de sentimentos apartados de eventos, mas a possibilidade de pensar sobre diversificados graus de interioridade da percepção dos objetos na sua consciência imediata. Quando o filósofo frankfurtiano critica que o “curso do mundo” não pode ser consequência de um “processo de individuação”, está dizendo que a subjetividade pura não determina os objetos e que não existe ser sem ente. Uma consciência que se ocupasse apenas dos seus estágios mentais é, como compara Adorno na *Dialética Negativa*, “uma câmara escura”, onde “o sujeito foi aprisionado por ela [a metafísica ocidental] em toda eternidade em seu si próprio, como punição por sua divinização” (ADORNO, 2009, p.123).

Voltamos finalmente ao trecho destacado, podemos afirmar que o que Adorno quer nos dizer sobre que a estética do romance contemporâneo não consegue mais relatar o processo de “individuação” espiritual do sujeito no mundo esclarecido e precisa se voltar para onde se encontra, talvez, o único estágio em que é permitido pensar a relação sujeito e objeto livres do modelo instrumental: o fluxo de consciência. Veremos mais adiante, com mais fundamentos, como Adorno reuni os preceitos da dialética negativa com os procedimentos formais destes romances contemporâneos. Prosseguimos, então, com próximos seguimentos do ensaio em foco:

Não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia, na qual justamente aqueles produtos se instalam 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 efeitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, a 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 por ventura 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. (ADORNO, 2001, p. 57)

É natural que Adorno, crítico mordaz da inteligência pura, esteja preocupado em desvencilhar-se da tradição crítica que se ampara no psicologismo. Se voltarmos mais uma vez para o texto “O ensaio como forma”, encontraremos uma postura bastante crítica em relação a obras literárias que caracterizariam um romance de biografismo psicológico: “Mistura-se o rebotalho da psicologia interpretativa com categorias banais derivadas da visão do mundo do filisteu da cultura, tais como a ‘personalidade’ e o ‘irracional’ ” (ADORNO, 2001, p.20). Este tipo de literatura atinge as pessoas pelo apelo aos sentidos e não pelo intelecto, uma “publicação comercial edificante” de “falsa profundidade”. É importante deixar explicado que Adorno não está rebatendo as obras literárias de material psicológico, fruto das opções imanes do narrador ou do decorrer da intriga, mas o comportamento da crítica ao vincular tais traços, que na obra adquire valor estético, aos subterfúgios que beneficiam e respaldam as teorias psicanalíticas e psicológicas. Aliás, podemos ir um pouco mais além e dizer que Adorno está preocupado em demonstrar que os romances de excessivos traços biográficos, impressionista e sentimental, exprimem uma falsa realidade do interior do sujeito – descrevem a psicologia do mundo administrado. O filósofo alemão está incomodado com o fato de se ler Dostoiévski como instrumento para resolver soluções de âmbito psicológico na vida prática, como se o escritor russo fosse uma ferramenta de autoajuda. Ora, na sociedade atual, a psicologia também foi cientificada, positivada, e, quando esta realidade é transposta para o campo da literatura, ela é igualmente assimilada pelo narrador tradicional e, por mais que este narre eventos de natureza subjetiva, o enfoque de pretensão à verdade da essência humana será sempre sua meta.

Dostoiévski se afasta deste modelo devido à psicologia “inteligível” e de “essência” dos quais Adorno se refere. Elas dizem respeito ao caráter filosófico da consciência dos seus personagens e o senso crítico destes com o mundo ao redor. As relações sociais em *Irmãos Karamazov*, por exemplo, são conduzidas por embates ideológicos entre seus personagens de tal maneira que a provocação exaltada do mundo exterior é refratária da necessidade de todos os Karamazov encontrarem caminhos para a interpretação de sua condição filosófica no mundo, que certamente nunca é resolvida ou encontrada na sua identidade. Neste sentido, Adorno refuta a noção de “psicologismo por ele mesmo” na obra dostoiévskiana para estabelecer uma estética da situação filosófica do sujeito diante do mundo. É por esta noção que o escritor de *Crime e Castigo* é inovador: ainda no século XIX, até aquele momento da história da arte, sem atinar para algo como

uma “revolta contra a linguagem joyciana” ou para a exposição direta dos processos do pensamento, consegue problematizar a relação do sujeito com o mundo tanto na sua condição social quanto na sua consciência. O clássico estudo de Mikhail Bakhtin sobre a polifonia dos discursos em Dostoiévski parece ir em direção do que Adorno entende por “nenhum ser sem ente” de sua dialética negativa. Vale a pena reproduzir integralmente o segmento a seguir em que Bakhtin discorre sobre Raskólnikov:

Cada personagem entra em seu discurso interior, mas não entra como um caráter ou um tipo, como uma personagem da fábula do enredo da sua vida (a irmã, o noivo, etc) e sim como o símbolo de uma diretriz de vida ou posição ideológica, como o símbolo de uma determinada solução vital daqueles mesmos problemas ideológicos que o martirizam. Basta uma pessoa aparecer em seu campo de visão para tornar-se imediatamente para ele uma solução consubstanciada do seu próprio problema, solução divergente daquela a que ele mesmo chegara. Por isso cada um o perturba e ganha um sólido papel no seu discurso interior. Ele coloca todas essas personagens em relações mútuas, confronta uma com as outras ou as coloca em oposição recíproca, forçando-as a responderem uma às outras, a se acusarem. Como resultado, seu discurso interior se desenvolve como um drama filosófico, onde as personagens são concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real. (BAKHTIN, 2008, p.276)

Mas por que os procedimentos narrativos de Dostoiévski apontados por Bakhtin já demonstram recursos elementares do que irá acontecer no romance contemporâneo, de fluxo de consciência? Ora, para Adorno, em sua *Dialética Negativa*, o sujeito possui a capacidade de desagregação dos conceitos frente à realidade. A defesa hegeliana da unidade no ser é frontalmente contraposta pelo seu inverso: o fracionamento conceitual exigido na experimentação das coisas. O objeto não contém em si a contradição, mas o princípio de identidade. O objeto não se compõe, por si, da contradição, portanto, do fator dos movimentos do conflito interno. Estabelecer a contraditoriedade é papel da reflexão subjetiva, expondo um determinado fenômeno a ser elucidado pela heterogeneidade desta reflexão. O sujeito deixa de ser um produtor incessante de sínteses para se transformar em um ser de problematizações conceituais. Sem o reconhecimento do princípio de contradição no sujeito, não haveria dialética. Cabe a reflexão crítica originar um alargamento das noções daquilo que é dado na realidade objetiva, expandir as possibilidades do conceito ao seu não-conceitual, para o sujeito não se submeter por inteiro à coação do mundo, sendo objetificado pela ideologia da produção e do consumo.

A capacidade do indivíduo de estabelecer contradições ao que o rodeia, de “perseguir a inadequação entre pensamento e coisa; experimentá-la na coisa”, aponta o conceito para o diferente, o distinto, o complexo, para o movimento dialético. No tocante a questão literária, parece haver na posição do narrador em fluxo de consciência uma abertura formal privilegiada para a exposição desta natureza conflituosa do sujeito com o objeto narrado. Se a reflexão crítica do sujeito diante da tese é o caminho contra a positividade de todas as coisas de “estado falso”, só restou ao romance, enquanto arte, recorrer a explanação desnuda da consciência. É no mergulho do narrador na interioridade do sujeito que encontraremos tanto a sua tensão rumo ao não-conceitual quanto seu estado de sujeito incorporado ao mundo administrado. Dito de outra maneira, ao mesmo tempo que Leopold Bloom ou o narrador proustiano são homens de mentalidade retraída e insegura diante do que se passa no mundo administrado, são também homens que se debatem insistentemente com o que lhe é ofertado pelo mesmo mundo, incansáveis diante de sua agonia social.

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 romance 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 lubrificantes 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. (ADORNO, 2001, p.57)

Este talvez seja um dos trechos do texto de Adorno mais incisivos no que diz respeito à crítica à sociedade burguesa. Há aqui mais uma vez uma nítida necessidade de compreensão de alguns pressupostos da dialética negativa para entender porque Adorno condena a realidade sensível que até então proporcionava a caracterização espaço-temporal do romance. Podemos iniciar a resposta para esta proximidade entre crítica da sociedade do capitalismo tardio e dialética negativa a partir daquilo que jamais pode ser

perdido de vista pela abordagem frankfurtiana, seja na sociologia, na filosofia ou nas artes: a natureza da relação entre sujeito e objeto.

A separação entre sujeito e objeto é verdadeira no sentido que existe um sujeito de faculdades cogniscentes que está em relação direta com um mundo de conteúdos infundável. No entanto, como já discutido anteriormente, a partir do momento que a tradição científica cristalizou o objeto em materialidade definitiva – proveitoso para o desenvolvimento instrumental da mercadoria – e a tradição filosófica apreendeu o sujeito na sua consciência transcendental, espiritual e meramente introspectiva, gerou-se uma relação dicotômica exteriormente enganosa. “O *psêvdos* (falsidade) da separação manifesta-se em que ambos encontram-se mediados reciprocamente: o objeto, mediante o sujeito, e mais ainda e de outro modo, o sujeito, mediante objeto. A separação torna-se ideologia” (ADORNO, 1995, p.183). Para Adorno, nesta cisão, a exterioridade do sujeito é capturada como objeto pela totalidade social formada pelo modelo capitalista e, por estar objetificado, a sua interioridade está comprometida pela ideologia das generalidades e universalidades abstratas que determina a ausência de críticas às condições particulares, pois o modelo universal da mercadoria se torna uma realidade absoluta, próximo da hipóstase do sujeito hegeliano que abandona o mundo para se retirar à ideia. Neste sentido, Adorno assegura que a constituição da realidade se tornou falsa sob o princípio da relação tradicional entre sujeito e objeto. Compete ao romance contemporâneo, enquanto obra de arte que tem como fundamento a polissemia dos conceitos, expor as múltiplas autenticidades da relação entre sujeito e objeto não mais no realismo exterior, mas na mente do sujeito. Os romances contemporâneos, sob a égide do fluxo de consciência, tornam evidente a inevitável mediação entre sujeito e objeto, demonstrando que não existe nenhum ser meramente abstrato, nem mera presentificação do real. Dependendo da situação social do personagem em foco, estes romances podem aparecer escancarando os modelos de ideologia e coisificação presentes na sua subjetividade, como uma representação da alienação da consciência, ou podem, se este personagem tem em sua caracterização uma reflexão crítica sobre forças sociais que o governa, em que o conhecimento de mundo não é apenas um conhecimento subjetivo, podem produzir a crítica da essência ao qual o romance, segundo Adorno, deve entregar-se.

O romance de fluxo de consciência, que tem como uma das suas premissas trabalhar com conceitos no pensamento, está relacionado diretamente à dialética negativa

por querer demonstrar que existe uma indissolubilidade do conteúdo exterior, por mais extrema que seja a abstração do sujeito. A presença do “caráter coisal” no pensamento quebra a regra da dialética tradicional por evidenciar a identidade no lugar onde deveria existir antítese. A dialética clássica (objeto, sujeito e conhecimento) fica assim comprometida: está em eterna tentativa de definição da tese por não conseguir apreender o extrato não-conceitual de cada etapa do primeiro momento do processo. O fluxo de consciência é a técnica de representação literária mais intensa do interior do sujeito e, como tal, expressa que a substância pensante mediada no sujeito é reveladora da dialética negativa do mundo contemporâneo. Romances, ao adotar estas características subjetivas, renunciam o conceito puro em si, e renunciam também a um mundo constituído pelo narrador tradicional. Os personagens dos romances da interioridade transformam os significados das coisas a cada momento, já que estão em constante mediação do pensamento. A postura do narrador diante da dialética negativa é, enquanto categoria literária, o incessante modo crítico de tratar os elementos da realidade que estão ao mesmo tempo no sujeito e não é o sujeito. O fluxo de consciência enquanto pensamento exprime a crise do princípio de identidade mimética. É o inconformismo conceitual diante da experiência do mundo, a reflexão heterogênea diante das contradições das coisas, a “confrontação pensante entre sujeito e a coisa”. Devido toda antítese, para Adorno, carregar a própria tese, a maestria dos grandes escritores contemporâneos está em fazer seus personagens avançarem mentalmente para o não-conceitual, perscrutar a tese como forma de perscrutar sua própria subjetividade, como “crítico da própria consciência constitutiva”:

Na medida em que o pensamento imerge naquilo que se encontra inicialmente à sua frente e apreende seu caráter antinômico imanente, ele se abandona à ideia de algo que se encontraria para além da contradição. A oposição do pensamento ao seu heterogêneo reproduz no próprio pensamento enquanto sua contradição imanente. A crítica recíproca do universal e particular, os atos identificadores que julgam se o conceito faz justiça àquilo que é apreendido e se o particular também preenche seu conceito, é o meio do pensamento da não-identidade entre o particular e o conceito. (ADORNO, 2009, p. 127-128)

Adorno acredita que o romance enquanto forma artística contemporânea tem a possibilidade de expor uma outra relação do sujeito com a realidade. Para ele, quando a

posição do narrador voltou-se para o pensamento, encontrou sua rica fonte crítica de irreconciliabilidade do ser com o mundo. Uma mente do sujeito mais comum no dia mais comum ainda guarda a negatividade de si próprio e do mundo, fato que a exterioridade da visão do narrador tradicional tende a ignorar ou mascarar devido se fundamentar na necessidade de comensurar uma realidade que não é comensurável. Se pensarmos que todo o processo de consciência do mundo dente a um processo de identidade, a crítica desta identidade da qual os romances se debruçam está na investigação qualitativa da percepção do dissemelhante dentro daquilo que se tenta tratar como mesurável. A mente dos personagens tem como tarefa perseguir a inadequação entre pensamento e coisa na experiência múltipla da realidade objetiva na consciência subjetiva. Sob a determinação da crítica literária de um herói problemático luckasiano, centrado na práxis, há no romance contemporâneo uma tendência a tornar visível a dialética negativa porque tudo é questionado na origem, isto é, o reconhecimento mental da externalidade é exposto de imediato como uma impossibilidade de síntese pela própria impossibilidade de identificação da tese.

O narrador contemporâneo manifesta o aspecto de uma dialética irreparável no pensamento dos personagens e, para Adorno, isso espelha muito mais a realidade do homem no mundo do que toda a tradição romanesca realista, desde os romances da ascensão do capitalismo:

Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre homens vivos e as relações petrificadas. Neste processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam um dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. 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, amadurecem em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2001, p. 57-58)

O trecho quer revelar que havia, desde os romances do século XVIII, uma inalterabilidade das relações entre sujeitos e objetos. Enquanto existem as aspirações de

liberdade e sensibilidades do indivíduo em direção à maioridade kantiana⁸ ou ao espírito pleno hegeliano, numa outra perspectiva existem os poderosos aparelhos políticos e sociais tomados como uma totalidade do mundo. A divisão cristalizada abordada por Adorno é a seguinte: a estética romanesca ainda se encontrava abrigada necessariamente sob uma ética no coração de cada indivíduo que seria progressivamente aperfeiçoada ao colidirem diretamente com a racionalidade de um mundo exato, injusto, determinado e ignorante de qualquer humanidade. Pode-se verificar que as obras literárias do século XVIII são romances que obedecem com rigor a dialética do espírito, já que partem do princípio da existência de um valor sentimental ontológico no homem para, em seguida, confrontá-lo com a totalidade do mundo racional a fins de fazer com que a prima individualidade avance para um maior esclarecimento de si mesmo. Em nossa opinião, são exemplos desta situação personagens como Heloísa, de Rousseau, Robinson Crusoé, de Defoe, Wilhelm Meister, de Goethe, Juliette, de Sade e o romance citado no trecho, Tom Jones, de Fielding. Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno já havia se posicionado criticamente ao projeto burguês de iluminismo ao contrapor Sade e Nietzsche a Kant. O aperfeiçoamento dos “valores do coração”, por mascarar aspectos do ente na sua constituição, só locomove o ser para mais abstração, para uma maior alienação do homem perante as dificuldades do mundo e, por consequência, para a alienação entre os próprios homens. É neste sentido que o mundo exterior é mencionado no trecho do ensaio como “duplamente” de forma estranha: primeiro porque o mergulho profundo sobre o ser, enquanto tese, gera distanciamento das coisas, entregue a razão instrumental, ao “desencantamento do mundo”; segundo, porque a noção de “sujeito em si” já é uma objetificação do ser, gerando outro afastamento, agora do homem com seus iguais. Assim, ao citar Tom Jones, Adorno quer demonstrar que o narrador onisciente setecentista vai elaborando historicamente uma falsa “essência” do sujeito, de valores naturais, separando-a de uma vida exterior de qual não poderia deixar de fazer parte desde sua origem e, sem dúvidas, é por esta condição que o sujeito passa a sentir cada vez mais o “estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais”.

⁸ “Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”. Resposta à pergunta: O que é esclarecimento? (KANT, 2008)

2.2. A matéria da suscetibilidade contra a forma do relato

Colocado o problema da identidade entre sujeito e objeto na discussão da relação do narrador com o mundo, Adorno passa em seguida a dedicar praticamente um parágrafo inteiro do seu curto ensaio a alguns apontamentos críticos sobre a obra de Marcel Proust. No início deste, Adorno retoma duas preocupações já manifestadas no próprio ensaio, mas agora voltadas para análise e interpretação textual: a questão da elaboração formal e da percepção da realidade:

Tudo isso dificilmente tem lugar nas elucubrações 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 modificações 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 repelido 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 a tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetiva do romance, uma tradição que leva, sem qualquer continuidade histórica em relação ao autor francês, a obra como Niels Lyhne de Jacobsen e Malte Laurids Brigg de Rilke. (ADORNO, 2001, p. 58)

Devemos de início tomar como ponto de partida desta discussão os motivos pelos quais Adorno interpreta Hermann Broch totalmente diferente do olhar que lança sobre Proust. Da obra de Broch, tomemos uma das mais expressivas narrativas em extensão e valor literário: *Os sonâmbulos*. Dividida em três partes, a obra se aproxima muito das temáticas abordadas pela Escola de Frankfurt no que se refere ao processo de racionalização da sociedade, de abandono sistemático das doutrinas da emancipação burguesa e da desarticulação dos valores morais e éticos – incitado pelas ideologias vigentes – que norteavam as atitudes e decisões dos cidadãos. Se o assunto tratado em *Pasenow ou o romantismo: 1888* é a tentativa desesperada de se preservar a aparência social oitocentista das instituições família, nação e religião, e *Esch ou a anarquia: 1903* apresenta como tema central a ascensão do modelo de bem-estar burguês do capitalismo progressista, modelo destituído de quase todo preceito humanista, com seu protagonista

sendo um homem de negócios, vai ser em *Huguenau ou a objetividade: 1918* que poderemos situar o contexto daquilo que Adorno chama de “calamidade triunfal” do esclarecimento. Isso porque Huguenau é um personagem totalmente ajustado ao processo de racionalidade e desencantamento da sociedade e entregue à mitificação do individualismo liberal. Dirá Marcelo Backes no posfácio do último volume da trilogia: “Broch não contempla a ideia de humanismo, só critica com insistência a absolutização da razão” (BACKES, 2011, p. 495), ou seja, a crítica brochiana é feita pela exposição da progressiva identidade completa entre mundo administrado e sujeito fiel e empenhado neste mundo. Mas então, se existe realmente uma aproximação de tendências críticas à sociedade contemporânea entre *Os sonâmbulos* com obras de Adorno, principalmente com a *Dialética do Esclarecimento*, caberia nos perguntar se não é estranho Broch ser preterido a Proust.

Quando se trata de entender a obra de arte pela filosofia de Adorno, a resposta parece estar sempre na organização formal da linguagem. Já havíamos apontado esta questão anteriormente em nossa análise, admitindo a existência do primado da composição. Ora, a estruturação do terceiro volume da trilogia brochiana indicia muito bem esta falta de configuração artística para além da objetividade cobrada por Adorno. Neste romance, as categorias clássicas de enredo, personagem e tempo estão salvaguardadas pela objetividade que o escritor austríaco tanto quer denunciar. Utilizando a técnica do paralelismo, a narrativa da vida de Huguenau é entrecortada por capítulos intitulados “Decadência dos valores”, partes de um único ensaio filosófico que transcorre sobre o racionalismo, da objetificação do sujeito e como ele explica a vida do protagonista:

Huguenau é o homem que age buscando objetivos. Dividiu objetivamente seus dias, conduz objetivamente seus negócios, concebe objetivamente seus contratos e os assina. Tudo isso tem como fundamento uma lógica que é de todo desprovida de ornamento, e o fato de uma lógica assim por toda parte exigir que não haja ornamento não parece ser uma conclusão ousada, sim, parece tão boa e tão correta como tudo o que é necessário é bom e correto. E ainda assim o nada está intimamente unido, a morte encontra-se unida intimamente a essa ausência de ornamento e por trás dela se esconde o monstro de um fenecer no qual a época inteira se desagrega. (BROCH, 2011, p. 120)

Talvez Adorno se incomodasse com a maneira um tanto quanto direta e didática de tratar dentro do texto literário uma difusão do conhecimento como certeza de ordem pessoal, mantendo intactos os elementos essenciais da narrativa. Mas não acreditamos que seja somente isso. Na verdade, Adorno se incomoda com a repartição orquestrada por Broch entre momento dos elementos essenciais da narrativa e momentos para a reflexão filosófica. Apesar do filósofo alemão possivelmente ter simpatia com as contradições sociais difundidas no romance, para ele, *Os sonâmbulos* ainda está marcado por uma separação rígida entre ação exterior e reflexão interior, equivalendo à partição do mundo do objeto com o mundo do sujeito. A posição do narrador não é modificada. Para Adorno, é preciso que haja uma incorporação dialética da reflexão, do comentário, do filosofar na forma romanesca para que esta seja desarranjada e reelaborada pelos aspectos que fogem a noção da objetividade épica. A posição que o narrador contemporâneo deve adotar é aquela que possa implodir a relação ente sujeito e objeto utilizando como instrumento aquilo que lhe é estranho. A dissolução subjetivista do romance, construída por Marcel Proust, permite que os objetos exteriores sejam “reivindicados ou repelidos”, recuperados ou esquecidos, adotados ou refutados, enfim, ordenados dialética e artisticamente, de modo que se possa minar o mimetismo realista do mundo, intervindo ao mesmo tempo na criação de uma nova urdidura na estrutura do romance e na produção de um conhecimento suscetível de mudanças e inter-relações entre sujeito e objeto. É neste sentido que Adorno acredita que Hermann Broch é preterido por Marcel Proust: a “intervenção” metafísica elaborada no austríaco não aparece enquanto elemento constituinte da narrativa, mas como um parêntese filosófico cunhado por um narrador-ensaísta desconectado, enquanto em Proust a intervenção do comentário aparece como uma nova forma de apreensão da realidade de desarticulação dos paradigmas estáveis do narrador tradicional.

As obras desta tradição que leva em consideração a tarefa dialética de dar novos nortes para a relação sujeito e objeto são publicadas em um contexto histórico que coincidem com o período que Hermann Broch tenta representar. A título de comparação, fica a curiosidade de Adorno demonstrar, sob a ótica do negativo, as possibilidades de conjuntura literária admissíveis, colocando em confronto a época histórica alternativas ao modelo Broch: *Pasenow ou a objetividade: 1888* com *Niels Lyhne, de 1880*; *Each ou a anarquia: 1908* com *Os cadernos de Malte Lauris Brigge, de 1910*; e *Huguenau e a objetividade* com *Em busca do tempo perdido, 1913-1927*. Ora, em Jacobsen, Rilke e

Proust, o pensamento é o principal agente que estimula e dinamiza as contradições da realidade e do ser humano, e essa é a qualidade literária, entre esses autores, nos quais Adorno vê similitudes. Há em comum nas obras destes escritores um olhar meticuloso e duvidoso no que diz respeito à realização do seu ser, gerando esta desconfiança com a vida experimentada e de como ela é percebida pela subjetividade. Não apenas isso, mas como esta insatisfação com a existência suspende os valores sociais, o indivíduo passa a se inteirar de que a sua vida é uma tentativa irresoluta de consolidação. “Um confronto com o indizível, jamais alcançado mas sempre perseguido” (MAGRIS, 2002, p.26). No ateísmo esclarecido pela racionalidade positiva, Niels Lyhne, de 1880, somente encontra a angústia do vazio existencial, a completa falta de identidade com um mundo e seus novos valores. Tem a morte como única certeza de sua vida. Para enxergar esta constatação, o protagonista busca experimentar este mal-estar no mundo, ainda que descrente de qualquer sucesso, na mínima esperança de filtrar alguma possibilidade de realização, jamais bem sucedida.

Já *Malte Lauris Brigge*, de 1910, o seu narrador está distanciado das relações humanas por ser um estrangeiro, em Paris, que não domina a língua local. O olhar sobre a caotização do mundo exterior é expresso na narrativa na forma de fragmentos de conteúdos desprendidos e que revela, na fragmentação existencial do narrador diante da insensatez, a introjeção da crise da sociedade massificada. O estudo de Renata Freitas Martins (2011) tece considerações importantes sobre como o narrador-personagem Malte tem a sua formação de sujeito pela “semântica do estranho”, pela negatividade do mundo:

O medo de ser mais um anônimo nessa realidade massificada justamente com a descoberta do novo mundo interior desencadeia em Malte uma reação imediata em direção à redefinição de si mesmo: ele retoma recordações de sua infância e de leituras passadas que o motivaram outrora a buscar a afirmação da própria identidade. Do mesmo modo que experiências estranhas em seu momento presente em Paris contribuíram para Malte iniciasse uma viagem introspectiva em direção à descoberta de sua identidade, os acontecimentos de sua infância, que ele vem a recordar, e a recepção de narrativas alheias que contribuíram para sua formação, também estiveram marcados por acontecimentos igualmente estranhos e particulares que o confrontam consigo mesmo – tal como as experiências de Paris que experimenta. (MARTINS, 2011, p. 11)

Entendidas estas duas obras de maneira sintética, a caracterização da obra de Proust contra a filosofia literária de Broch pode ser compreendida com menos dificuldades, pois começa-se a entender que o caráter do fragmento de reflexão e do comentário sobre a realidade, sem perder de vista os impactos que esta produz na subjetividade do narrador, precisa estar transplantado para dentro da narrativa, com a funcionalidade de reelaborá-la tanto na intriga, na temporalidade, espacialidade ou profundidade das personalidades.

Retomando a discussão colocada por Benjamin, no capítulo anterior do nosso trabalho, a principal obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, é o intento de resgatar uma história de vida a partir de uma consciência fragmentária que reconhece que o progresso cronológico e factual da narrativa está dissolvido pela imaginação dentro da existência; pelas incertezas das lembranças; pelas espontâneas descontinuidades da memória; e diferentes zonas de significações das experiências vividas. Proust parece organizar e adequar seu modo de exposição de psicologia inquieta do seu narrador a toda a multiplicidade dos instantes da existência exterior: “(...) tive um pensamento que não existia para mim em um momento antes, que se formulou em palavras na minha cabeça, e isso de tal forma aumentou o prazer que havia pouco me dera a vista das torres” (PROUST, 2006, p.229). É como se seu narrador buscasse identificar significados definitivos de seu passado, uma síntese de sua vida, mas ao consultá-los, flagra-se submerso em infínitos desdobramentos de pensamentos, de lembranças e de outros novos significados de um fato, daí o termo adorniano “esfacelamento em átomos” da tentativa de unidade do sujeito. Sob o viés da dialética negativa, podemos apontar que esta procura do narrador proustiano pelo entendimento do seu universo é uma tarefa irrealizável devido ao próprio sujeito está contido no objeto de lembrança (recordação de si) ao mesmo tempo em que os objetos de lembrança já estão presentes no sujeito (percepção imediata de si). Não existe possibilidade de síntese porque não existe como clarificar o conflito entre sujeito e objeto. O que o narrador chega, a partir de suas reflexões, é à dispersão e ao alargamento das singularidades do exterior no seu interior, e com isso, a possibilidade de transgredir a aparência da realidade. Adorno continuará a discussão da seguinte maneira:

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 contradição entre 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 esfacelando 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. (ADORNO, 2003, p. 58-59)

Os motivos pelos quais Adorno vê em Proust um escritor de precisão “micrológica” no seu *Em busca do Tempo Perdido* se devem ao fato de que não é concebível para o filósofo frankfurtiano que haja o rompimento entre os significados de uma obra de arte e uma postura teórica voltada para o primado da composição formal. No caso da literatura, obra de arte, o posicionamento teórico encontra-se na leitura acurada da expressão da linguagem como instâncias estéticas. Revalidando o já mencionado: não existe revolta contra o estado das coisas gerado pelo narrador tradicional sem a revolta da linguagem joyciana, de caráter formal, que evidencia a dialética negativa através do nível artístico. Os seja, Adorno defende que, no romance atual, os aspectos estruturais da narrativa são indissociáveis dos temas de natureza psicológica, um aspecto deve reverberar no outro. Se, para ele, Hermann Broch não alcança o patamar de compreensão do problema da posição do narrador contemporâneo por não incentivar em sua obra qualquer problema em torno da configuração da linguagem, dando importância maior à exposição do ensaio explícito, em sentido oposto, Proust vai se destacar literariamente por explorar esquemas psicológicos do sujeito como complexos arranjos narrativos das suas experiências, “sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma” e de linguagem, como destaca Adorno.

O Narrador de Proust elabora sua narrativa sem a preocupação de uma linha cronológica dos acontecimentos. Para ele, por exemplo, as lembranças do cotidiano de sua tia Leoni, de patológica falta de sociabilidade, são muito mais intensas em momentos corriqueiros do que a morte da mesma. O Narrador se perturba muito vendo a angústia da tia ser desencadeada pelo simples atraso de almoço no sábado, e, posteriormente, pouco parece o impactar a lembrança do falecimento dela, mencionado quase ao acaso. Na contracorrente da tradição, apesar do narrador possuir uma certa identidade de personalidade com sua tia, a morte desta ente querida não causa ao Narrador grande

choque existencial quanto irá causar a observação da morte de uma galinha ao entrar por acaso na cozinha. Assim, apesar das muitas impressões sobre sua tia, a ponto de torná-la, em vários momentos da narrativa, o foco das lembranças, o Narrador de Proust dilui a ideia de relato pela suspensão dos eventos sequenciados em favor de uma organização do enredo sob a lógica não concatenada da nostalgia, do imaginário criativo, dos sentimentos experimentados, da estranheza dos impactos perceptivos que o mundo exterior obriga o narrador a reconhecer. Quando gera para si uma imagem mental advinda do real, logo em seguida o personagem precisará confrontá-la com o próprio objeto da realidade, na maioria das vezes de um fato do passado, obrigando-o a reconhecer a frustração de não conseguir capturar devidamente a totalidade do lembrado, sem nunca abandonar a tentativa. Com certa prudência, podemos inferir que é a esta ‘natureza’ do narrador proustiano que Adorno se refere ao alegar que Proust é insuperável na “susceptibilidade contra a forma do relato”.

Enquanto o relato está inclinado para a ausência de ambiguidades do que é referido na narrativa, *Em busca do tempo Perdido* é orientado pelo grau de significado existencial que marcou a memória do Narrador: a importância do vivenciado precisa ser alimentado por novos significados ainda não reconhecidos, ou em outras palavras, precisa caminhar para o heterogêneo de si. Neste sentido, toda a engenharia subjetiva de Proust é constituição da forma estrutural de seu romance. Ora é regida pela procura meticulosa das recordações, das impressões e do que vivenciou naquele real imediato, ora pelo reconhecimento e imputação de novos valores de sua consciência perscrutadora que já está afastada temporalmente do experimentado. Em ambas as situações, o advento da necessidade do objeto vivenciado – já existente no sujeito e por isso passível de receber uma focalização no estado psicológico reflexivo – só pode ser lembrado e imaginado colocando objeto e sujeito em estado de crítica à unidade sintética: qualquer acontecimento captado pela consciência do narrador é motivo para o Narrador se debruçar, interpretar, comentar e estudar suas contradições do que está fundido em sua memória. O monólogo interior, enquanto fluxo de consciência, representa a heterogenia do sujeito e justamente por elaborar uma poética da reminiscência do sujeito moderno, Proust constrói os fundamentos de uma dialética que avança para o negativo do que é posto a sua lembrança. O Narrador entrecruzará a consciência do sujeito com a heterogeneidade dos objetos pela frustração da realização de identidade, pelo fracasso da unidade, pelas inquietações diante do dinamismo do sujeito e do objeto.

Não existe síntese das imprecisões do exterior, nem a resolução das inquietações do Narrador enquanto sujeito. O que há é um estado latente e conflitivo em que os fatos da existência são preenchidos por reflexões que gravitam em torno do ser humano e que se ampliam contra qualquer imutabilidade de memórias fixas. Para o nosso objetivo de elaborar uma crítica literária de viés adorniano do fluxo de consciência podemos constatar que o reconhecimento de uma dialética negativa somente se confirma no texto literário quando os fatos e conflitos ‘instalados’ na consciência do narrador geram um processo de contradição irresoluta de apreensão do real: o narrador, inconformado, avança em sua suscetibilidade em busca da imagem que traduza sua experiência, ou seja, tenta mediar uma reconciliação impossível. O narrador não toma a postura de lançar seu lirismo sobre as coisas, mas sim de captar e de buscar os sentidos delas dentro da vida cotidiana lesada, levando a vida em *Minima moralia*. Adorno vê em Proust o despertar de uma inovadora linguagem literária ao verificar que as condições singulares criadas para a narração de *Em busca do tempo perdido* corresponde a uma inovação de toda uma arquitetura estética que fragmenta, na expressividade do ser, qualquer realidade totalitária.

Embora fundamentado na ruptura dos estados psicológicos, os pensamentos do sujeito num romance de fluxo de consciência não surgem de maneira arbitrária, ou “irreal”, de um ímpeto meramente abstrato que se assemelhe aos impulsos de várias características das vanguardas europeias. A disposição da subjetividade, ordenada artisticamente, provém dos fragmentos da realidade que esfacela a unidade do ser em átomos, como já destacado no trecho de Adorno, para que se possa compreender o sentido dos objetos por sua especulação. Retornamos assim ao que foi argumentado no início de seu ensaio: narrar se transformou em reflexão sobre a própria condição do Narrador. Se todo e qualquer fato do narrador tradicional exige o gesto do “foi assim”, ou seja, está inclinado para a certeza dos eventos, a narrativa proustiana estabelece sua negatividade ao destacar as incertezas, as projeções, as reflexões, os desejos, as percepções dúbias, os sentimentos que contornarão o objeto real, real no sentido daquilo que é experienciável. Em Proust, todo o conceito de realidade é inconclusivo, tem sua parcela de não-conceitual e esta condição exige do narrador cada vez mais a expansão de que achava já conceituado. Observemos como um trecho da dialética negativa parece corresponder à interpretação adorniana sobre Proust:

O pensamento identificador objetiva por meio da identidade lógica do conceito. A dialética visa, segundo seu lado subjetivo, a pensar de tal modo que a forma do pensamento não mais torne seus objetos coisas inalteráveis que permaneçam iguais a si mesmas; a experiência desmente que eles o sejam. O quanto a identidade daquilo que constitui o elemento sólido da filosofia tradicional é frágil, isto é passível de ser aprendido a partir do que lhe dá garantia, a consciência humana singular. Enquanto unidade universalmente predelineada, ele deve, em Kant, fundar toda identidade. De fato, o homem mais velho, olhando para trás, lembra-se claramente de seu passado distante, porquanto, já existia outrora em certa medida conscientemente. Nessa realidade, contudo, o eu do qual nos lembramos como tendo sido um dia e que se torna uma vez mais potencialmente um si próprio, transforma-se ao mesmo tempo em um outro, alheio, alguém que devemos considerar de maneira destacada. Uma tal ambivalência entre identidade e não identidade mantém até o cerne da problemática lógica da identidade. Para essa identidade, a linguagem especializada teria subitamente pronta a fórmula corrente da identidade na não identidade. Seria preciso opor-lhe inicialmente, de maneira contrastiva, a não identidade na identidade. (ADORNO, 2009, p. 134)

Tudo que o Narrador de Proust retoma já foi experimentado, interpretado e mediado numa primeira instância da visão imediata do mundo passado. Sua rememoração seria um segundo estágio de identidade da personalidade do sujeito no presente. Este “homem mais velho, olhando para trás”, mencionado na *Dialética Negativa*, está evidentemente ligado ao Narrador de Proust e ambos querem expressar que a própria subjetividade passada é transformada em objeto do homem, sendo ele mesmo dissenso de si. O entrecruzamento dos tempos narrados é constituído do entrecruzamento da exploração da consciência em suas diversas situações vividas e ainda não analisadas sob a ótica da procura incansável da identidade. A realidade psicológica formulada por Proust é a exploração e exposição da não-identidade entre a vivência da experiência e o aprofundamento introspectivo de seus significados e conceitos, sejam eles éticos ou estéticos. Daí haver a propensão a um estado de crítica dialética que não se resolve porque a unidade entre ser e ente não é apreensível em uma definição predicativa. Os momentos da vida do Narrador se tornam compreensíveis e valiosos somente enquanto autocrítica da própria compreensão, originando o *stream* da memória e, conseqüentemente, a complexidade narrativa do fluxo de consciência, como aponta a continuidade do ensaio sobre o narrador contemporâneo:

Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra o relato de uma coisa irreal, como se ela realmente tivesse 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 de fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra de Proust mobiliza-se para suspender. Partindo dos pressupostos inteiramente diferentes, e num espírito totalmente diverso, os romances do Expressionismo alemão – por exemplo, o *Verbummelter Student* [Estudante 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. (ADORNO, 2003, p. 59)

Adorno chama aqui atenção mais uma vez para o papel da realidade, necessária na construção da “extrema dissolução subjetiva”, que não provém da irrealidade da intelecção pura do ser nem de uma presunção de reduzir os fatos a uma verdade determinada, como possa parecer em determinados romances, mas da posição peculiar do narrador frente a lembranças dos fatos de sua vida. A posição do narrador que Proust escolheu adotar é favorável a instaurar a insistência do sujeito em arquitetar, organizar e recompor tudo aquilo que se existiu no exterior passado e que precisa obter uma compreensão dos seus significados na consciência. A singularidade da situação vivida pelo narrador, criada por Proust, “funda um espaço interior” que garante a presença do imaginário, do fragmentário, da crítica criadora. A suspensão da ordem espaciotemporal objetiva que Adorno se refere, sem dúvidas, é a chave para a aparição das contradições do ser e das coisas e, destas contradições se originaria o aprofundamento das condições autênticas do ser no mundo. Diante das coisas, a consciência reage assimilando cada objeto para estabelecer uma relação de recordação, de significados vivos e mutáveis. “Não se pode fazer aparecer a continuidade específica da consciência, a totalidade orgânica do Eu, a homogeneidade do mental, a não ser que se confrontem suas correntes, aqui e agora, com os objetos os quais elas se chocam, que elas arrebatam e assimilam”. (ZERAFFA, 2010, p. 224)

Adorno encontra no modelo proustiano o exemplo para demonstrar como o narrador da modernidade sente as influências das conhecidas idiossincrasias da sua vida sem se render ao realismo da exterioridade do romance tradicional nem sucumbir ao simples alheamento metafísico. É como se a ideia defendida por Adorno, na Dialética Negativa, da interdependência imanente da subjetividade com o elemento fático da sociedade encontrasse sua correspondência estética nos romances que desenvolvem o monólogo interior. Assim, a construção romanesca de Joyce ou Proust parece ter em comum com a teoria crítica adorniana o fato de pôr às próprias proposições do esquema dialético um conflito interno permanente, de maneira que exista, ao mesmo tempo, uma vinculação inseparável entre ser interior e vida exterior e, assim, um avanço para um campo fora de determinações. A capacidade do indivíduo de estabelecer contradições ao que o rodeia, de “perseguir a inadequação entre pensamento e coisa; experimentá-la na coisa”, aponta o conceito para o diferente, o distinto, o complexo, para o movimento dialético.

Sobre esta discussão, é admissível considerarmos como uma questão indispensável para nossa pesquisa, quais são os caminhos efetivos para apreender, enquanto categoria de análise literária, as possíveis entradas da realidade na consciência do narrador proustiano. A proposta de interpretação de Carlos Nelson Coutinho do modo como os objetos da realidade são manifestados na obra máxima de Proust pode servir como ponto de partida para um olhar atento sobre o que acontece no plano histórico das relações humanas, pois tal estudo busca enxergar as representações dos jogos de forças sociais e econômicas como centro da discussão de Marcel Proust. Entretanto, erroneamente, Coutinho exagera quando lança uma ótica sobre *Em busca do tempo perdido* pelo viés crítico que aproxima Proust dos modelos de herói lukacsiano, chegando mesmo a uma leitura que tal obra converge para o arquétipo do “romantismo da desilusão”. Na crítica à interpretação de Coutinho, podemos ainda apontar a insistência absurda da cobrança daquilo que a obra proustiana não se propõe: ocultar “as alternativas reais voltadas para o futuro, para a superação histórico-concreta daquela decadência e, de modo mais geral, da sociedade que a gerou. Essa unilateralidade, como veremos, tem consequências negativas na estrutura formal do romance” (COUTINHO, 2005, p. 57). Divergimos frontalmente às consequências que Coutinho elenca como falha estrutural nos romances de Proust. Sob a ótica frankfurtiana, a preocupação de que o narrador proustiano esteja voltado para as reminiscências de suas experiências se dá pelo fato de

ele não conseguir superar pela sua interioridade os embates com o mundo. A imersão no fragmento do passado constrói uma estrutura complexa da narrativa que revelam aspectos de excelência romanesca na contemporaneidade. Dirá Adorno em seu texto *Pequenos comentários sobre Proust* que o autor francês:

Describe una vida desprovista de sentido, una vida que el sujeto no redondea como cosmos. Pero a pesar de su persistencia, que supera la de los novelistas del siglo XIX, el azar no está completamente desprovisto de sentido. Lo acompaña una apariencia de necesidad: como si, caótica, burlona, espectral em sus fragmentos disociandos, hubiera penetrado em la experiencia una referencia de sentido. Esta constelación de una necesidad sentida en lo completamente azaroso de modo meramente negativo – y que también apunta a Kafka – sitúa a la obra obsesivamente individualizada de Proust muy por encima de la propia individuación: em su núcleo deja al descubierto lo universal que la mediatiza. Pero tal universalización es la de lo negativo. Como sus antípodas, los naturalistas antes que él, Proust tiene razón en la observación más remota, pero esta razón es la de la desilusión y rechaza todo aliento consolidador. (ADORNO, 2009b, p. 203).

Todo o fato histórico levantado pelo narrador proustiano é tratado como uma imagem que parece ser circunscrita gradualmente sob a fratura da realidade e do desconcerto ético que estes fatos provocam no seu ser melancólico. Não existe uma solução exatamente delineada como uma visão de conjunto, um todo, ou de um mergulho num subjetivismo profundo. O que há é um sujeito que assume um posicionamento intrometido diante das inúmeras passagens de sua própria vida mundana para tentar encontrar significados que até aquele momento escaparam ao seu entendimento. Deste modo, seguindo a citação de Adorno acima mencionada, podemos pensar que a obra *Em busca do tempo perdido* é fundamentada na procura do aspecto negativo da experiência da mutabilidade do real. O passado do narrador não poderá ser acertado em sua plenitude porque, na tentativa de apreensão, os fragmentos da realidade insistem em excederem-se aos seus significados, a ultrapassar aquilo que antes era considerado a sua identidade. As passagens da vida são fragmentos históricos, tendentes à contextualização social, econômica ou cultural e, devido à posição do narrador ser a de adotar uma perspectiva em que privilegia a pregnância psicológica e linguística para expor estas passagens, elas vão contruindo um enredo romanesco que reconhece, revisita e ressignifica passagens antes já aparentemente situadas. Tomando aquilo que Theodor Adorno e Walter Benjamin

afirmam ser um procedimento constelar de apreensão do objeto, podemos afirmar que Proust compõe uma urdidura ficcional com a mesma base constelar, pois envolve os fatos da realidade, em sua obra, com um conjunto de reflexões, tentativas de redefinição e comentários os fatos da sua experiência.

2.3. A reflexão como ruptura

Como já sabemos, Adorno procura inúmeros argumentos ao longo do seu texto para questionar o desenvolvimento de narrativas espelhadas na realidade empírica e objetiva:

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era a técnica da ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade 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 subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter 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 imanência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido em 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 à forma é inerente ao seu próprio sentido. (ADORNO, 2003, p. 60)

As considerações sobre a perspectiva literária flaubertiana se assemelhar ao palco italiano do teatro burguês talvez sejam a imagem mais pertinente daquilo que Adorno quer destacar como ilusão ideológica. O cenário italiano significa a nítida separação entre o espaço destinado à encenação e sua plateia. Dizendo de outro modo, no espetáculo, os sujeitos estão fixados em determinado ponto e lançam seus olhares sobre um objeto fechado numa caixa destinada a reproduzir fatos reais sem que seus espectadores

reconheçam, durante a montagem, todo o aparato técnico da criação. Os atores, a cenografia, a iluminação e a dinâmica da progressão dos diálogos estão em um espaço autônomo que conduzem os espectadores a percepção de um universo diegético dado como absoluto e, com isso, podendo limitar o poder de imaginação criadora de um palco aberto, como por exemplo, a arena teatral, onde a maioria das encenações não deixa de registrar o intento de se fazer ilusório. Neste sentido, da mesma forma que existe a prerrogativa de um estilo separatista entre uma realidade objetiva com intensões de engodo e a visibilidade imóvel do sujeito que o impede de ir além do que lhe é projetado, Flaubert oferece, na posição do seu narrador, nas palavras de Erich Auerbach, “um realismo apartidário, impessoal e objetivo” (AUERBACH, 2004, p. 432).

Isso acontece porque assistir ao palco italiano é dar aos objetos e aos sujeitos igual tratamento. A impessoalidade do narrador em Flaubert não é apenas de uma objetividade científica e determinista como a de Emile Zola, mas se deve ao fato da entidade literária que realiza a narração almejar expor como o mundo é observado pela subjetividade dos seus personagens. Num ambiente onde tudo parece dissimulação social e fingimento moralista, tanto a subjetividade de Emma Bovary quanto a de Frédéric Moreau são ordenadas por um narrador que está pactuado com a interpretação que estes personagens atribuem à realidade, ou seja, o narrador de Flaubert não se caracteriza mais pela intromissão e comentário, ao contrário, ele se sente na necessidade de ser fiel ao olhar de seus protagonistas e, para tal representação, irá se situar na posição de espectador do mundo ilusório, assim como é ilusória a idealização do que possa ser a realização dos seus anseios.

Ao construir uma representação da realidade que exponha a inquietação interior de Emma, causado por um mundo asfixiante, ou a aflição introspectiva de Frédéric, devido à inviabilidade de concretizar seu amor pela Madame Arnoux, o narrador tradicional articula os eventos do enredo de forma que estes sejam tratados como “espiritualização” ontológica – por um viés hegeliano – do subjetivo. O objetivo de Adorno aqui parece ser entender que a opção de uma linguagem enxuta e “pura” do narrador significa que ele, apesar de elaborador da realidade, tende a criar a ilusão de que a entidade narrativa não é responsável pela engenharia do real, e sim um mero expositor leal da perspectiva sensível do protagonista, um mero mediador dos seus sentimentos mais egocêntricos e idealistas confrontados com o mundo. Para ilustrar esta condição

flaubertiana do narrador que se assemelha ao “palco italiano”, tomamos a análise de Auerbach ao tratar de uma interessante passagem de *Madame Bovary*: o momento em que Emma sente nojo da comida de um tedioso jantar traduz o desprazer interior por via da vida exterior. A divergência que Adorno dirige à configuração romanesca, na qual traça um paralelo com um palco tradicional, deve-se a um narrador que se afina com o desenvolvimento de uma insuspeitável autonomia da subjetividade pelo sentir e, devido a isso, a desconsideração e desqualificação do mundo empírico “com a qual ela está comprometida”.

Adorno, no mesmo trecho, discute a atualização histórica desta questão do narrador chamando atenção para a “reflexão” que “rompe a pura imanência da forma”. Isso nos leva a verificar, no aprofundamento da discussão, quais são as alternativas estéticas dos romances contemporâneos ao modelo de estrutura romanesca flaubertiana cujo paradigma é maquiar a realidade na proporção em que maquia o posicionamento do narrador. Desde a análise de Proust, Adorno estabelece a importância do comentário crítico – entendido como fenômeno ensaístico e filosófico – como aspecto de natureza não-narrativa, uma parte do universo da narração sempre sublimado do caráter épico. O comentário está assim para além da discussão do romance oitocentista colocado por Lúkacs em seu trabalho “Narrar ou Descrever” (LUKÁCS, 2010, p.149-186). As tendências à incorporação do ensaio, do comentário filosófico, do pensamento em progressão constante possuem uma dupla função na contemporaneidade: primeiro, levar a forma romanesca ao limite de suas possibilidades, baseada nas formulações de exposição da não-identidade conceitual da dialética negativa e, segundo, como o próprio ensaio aponta, destituir a relação sujeito-objeto do narrador tradicional para fundar uma tensão difusa, uma vez que toda a construção da representação da realidade é questionada pela própria presença de comentários que descortinam que a narrativa é uma narrativa ou que denuncia que a verdade da narração pode ser duvidosa. Com estas duas proposições, podemos dizer que, para Adorno, inserir a reflexão dentro da narrativa revela a presença do que está nos bastidores do palco ilusório: a reflexão é o ‘não-conceitual’ excluído dos eventos empíricos da narrativa e, ao incorporá-lo como possibilidade de toda e qualquer ótica, o romance contemporâneo implode a representação de objetividade épica do narrador. É “dizer as coisas como elas realmente são”, sem engodo ou teatralidade. Por isso que além de Proust, o texto adorniano reconhece três outras vertentes literárias em

Gide, Musil e Mann, três outros escritores que lidam com o rompimento da “imanência da forma” do romance.

Para dar continuidade à organização de diretrizes teóricas do fluxo de pensamento no romance contemporâneo, parece ser profícuo visitar os três exemplos mencionados. A começar por Robert Musil.

Em *O Homem sem Qualidades* a visão de mundo do personagem representa a condição de desorientação moral dos valores da modernidade e tal situação parece estar bem manifesto no capítulo intitulado “Se existe senso de realidade, tem de haver senso de possibilidade” (MUSIL, 2006, p.34-36). O romance retrata a vida de Ulrich que nega quaisquer valores sócio-culturais pela exposição do sentido contraditório entre a realidade e tudo que poderia ser admissível a ela. Ao perceber a amplidão de perspectivas do ser no mundo moderno, Ulrich acredita que imputar qualquer *pathos* do exterior é eliminar a liberdade de uma subjetividade aderir novos valores existenciais. O senso de possibilidade é o senso de não-identidade adorniano, ou seja, rejeitar qualquer qualidade é lançar-se na vida em busca da existência de todos os valores e, por isso, de qualquer valor. Comentará o narrador de Mann sobre o senso de possibilidade:

O senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. Vê-se que as consequências dessa tendência criativa podem ser notáveis, e lamentavelmente não raro fazem parecer falso aquilo que as pessoas admiram, e parecer permitir o que proíbem, ou ainda fazem as duas coisas parecerem indiferentes. (MUSIL, 2006, p. 34)

E sobre o caráter de Ulrich:

O que nunca conseguia era amá-las [as manifestações da vida] sem reservas, como exigia a sensação de bem-estar social; há muito pairava sobre tudo o que ele fazia e vivia um sopro de repulsa, uma sombra de impotência e solidão, uma náusea universal, para a qual não conseguia encontrar nenhuma inclinação compensadora. Por vezes, sentia-se como se estivesse nascido com um talento para o qual não havia objeto no presente. (MUSIL, 2006, p. 79)

Se podessemos sintetizar a filosofia de vida de Ulrich, sem dúvidas, estes dois comentários elucidaria tanto a posição do narrador quanto as características que orientam

as ações do personagem. Assim, a tarefa do narrador é desenvolver uma narrativa em que a trama está totalmente diluída na volubilidade da consciência negadora de Ulrich, o que faz com que toda e qualquer ação da realidade romanesca esteja sujeita a infinitas transformações de sua vitalidade crítica. A condição de contestação de qualidades de Ulrich se reflete nas possibilidades de narrativa contra a “mentira da representação” mencionada por Adorno. Assim como Proust suspende a representação formal fundando um “espaço interior”, Musil a suspende ao escancarar a falência da representação realista quando confrontada com a lógica da suspeita de que tudo que é experimentado tende a ser questionado pelo seu grau de possibilidade. Se era a fluidez da consciência que organizava o complexo enredo proustiano, em Musil é a fluidez dos discursos da realidade que surgem no romance para ser visitados e, em seguida, refutados pelo homem sem qualidades. O que existe na subjetividade deste homem são as infinitas possibilidades do conhecimento apreendidas por uma postura crítica que instaura sentidos dialéticos na realidade. É por isso que o tema da reflexão em Musil, muitas vezes de ordem meramente filosófica, destitui o modelo de Flaubert na medida em que o narrador não pode mais aderir puramente à subjetividade do personagem, porque esta subjetividade simplesmente não aponta qualquer espiritualização ontológica, como havia em *Bovary* ou em *Moreau*.

Em os *Moedeiros Falsos*, de André Gide, há especificamente um capítulo muito revelador desta ruptura da forma romanesca efetivada pela quebra do tabu do comentário. É o terceiro capítulo da segunda parte do romance. Nele, o protagonista Édouard Dujardin, logo após se recolher em Saas-fée com sua amiga grávida Laura e seu aprendiz de secretário Bernard, amigo de seu sobrinho, é questionado sobre a natureza do seu romance. A partir daí, Édouard começa a expor a sua visão peculiar sobre o gênero romanesco. É possível dizer que Adorno encontra no posicionamento do personagem a abertura para o comentário fragmentário e auto-explicativo da própria narrativa. Ora, o nome do romance fictício que está sendo elaborado por Édouard possui o mesmo título do livro concreto que temos em mãos: *os moedeiros falsos*. A partir dessa elaboração, Gide faz seu personagem interferir, diretamente e com ousadia, no campo diegético, construindo um narrador que até metade do romance utilizava a técnica seletiva múltipla. Ao lançar suas ideias romanescas e intitular sua pretensa narrativa de *Moedeiros Falsos*, Dujardin explica porque o romance é narrado sob perspectivismo e entrecruzamento de olhares, muito próximo de Mrs. Dalloway, de Virgínia Wolf, apesar de Gide não intensificar o uso do monólogo interior: “Deveriam compreender que um projeto, para

um livro desse gênero, é essencialmente inadmissível. Tudo ficaria falseado se eu decidisse o que quer que fosse por antecipação. Aguardo que a realidade me dite o conteúdo” (Gide, 2009, p.206).

Podemos inferir que o que se encontra em Gide, que surpreende Adorno, é a maneira como o narrador insere comentários desenvolvidos num plano idealista que nos leva a contrastá-lo com a própria forma da narrativa e reconfigurar as noções que tínhamos formulados até aquele momento do romance:

Será porque, de todos os gêneros literários – discorria Édouard – o romance permanece o mais livre, o mais Lawless..., será talvez por isso, por medo dessa mesma liberdade (pois os artistas que mais almejam a liberdade são muitas vezes os mais enlouquecidos logo que a obtêm) que o romance, sempre, tão temerosamente, se agarrou à realidade? E não estou falando do romance francês. Da mesma maneira que o romance inglês, o romance russo, por mais que tenham escapado da coerção, sujeitam-se a semelhança. O único progresso que encara é aproximar-se ainda mais da naturalidade. O romance nunca conheceu essa “formidável erosão dos contornos”, de que fala Nietzsche, e esse afastamento voluntário da vida que permitiram o estilo, nas obras dos dramaturgos gregos, por exemplo, ou nas tragédias do século XVII francês. (GIDE, 2009, p.203)

Assim, o narrador gidiano materializa sua narrativa sempre sob uma perspectiva de autonomia formal, pois sua história é inteiramente arquitetada por um personagem que afirma estar com pretensões de organizar um obra artística para além das estruturas convencionais do romance de enredo empírico. Por uma vertente muito próxima do “senso de possibilidade” de Musil, Gide suspende o realismo da narrativa ao admitir que seu narrador possa ser alguém que não tem compromisso com a representação objetiva da e sim que concebe a estética do romance como uma estética da liberdade.

A técnica narrativa utilizada para interromper a objetividade da épica romanesca que encontramos nos procedimentos de composição de *O eleito*, de Thomas Mann, é um pouco mais discreta em suas inserções do que em Gide ou em Musil. O narrador inicia o romance enfraquecendo qualquer semelhança com o “palco italiano” ao explicar que sua essência de ordenador dos fatos se dá por incorporamento do “espírito da narrativa”, ou seja, o narrador revela ciência de que está adotando a posição de uma entidade que “é

volante, incorpóreo, onipresente, insubmisso às diferenças entre aqui e lá” e que, muitas vezes, de acordo com este narrador, é esta imaterialidade que se metamorfoseia em um ser humano, no caso do romance em questão, um monge chamado Clemente, para poder se personificar em uma testemunha que relata a lenda medieval de São Gregório. Podemos reparar que a questão deste narrador é bastante dialética: ele narra a sua própria condição, ao mesmo tempo que questiona a si mesmo enquanto entidade etérea não-idêntica que precisa possuir qualidades humanas para poder iniciar a transmissão dos fatos e eventos que estão porvir. O que nos leva a pensar, neste caso, quem afinal reveste-se de quem? Talvez seja interessante notar que esta circunstância narratológica desimpede o narrador tanto de ser inteiramente ligado à representação exterior quanto lhe dá a liberdade formal de utilizar diversas formas linguísticas e estilísticas dentro do próprio romance: “Pois assim são as coisas, o espírito da narrativa é um espírito livre até a abstração, tem como instrumento a Língua em si e, como tal, a mesma Língua, que se impõe absoluta e não se interessa muito por idiomas ou deuses linguísticos dos países” (MANN, 2009, p. 17). Observamos que este espírito livre da narrativa aparecerá sistematicamente dentro da história sem jamais abandonar a condição imprescindível de explicitar sua reponsabilidade de gerenciar a experiência deleitosa do suposto leitor da lenda. O narrador não teme dizer quem realmente é enquanto ordenador do palco que deveria oferecer ao leitor simplesmente um espetáculo ilusório, sem bastidores.

Aliás, sobre a questão do espetáculo enquanto intriga, vale a pena constatar que este último Thomas Mann continua, como fez em *Doutor Fausto*, recriando narrativas da tradição popular, dando-lhes uma configuração contemporânea provocativa e cheia de revalorização dos significados cristalizados. Vale a pena explicar também qual o motejo do romance, haja vista que Adorno se detém um pouco mais no seu texto a obra de Mann. No caso, como já mencionado, Mann ancora-se no poema épico medieval de Hartmann von Aue (1165-1215) para trilhar os caminhos de um protagonista nascido de um incesto e que recai posteriormente na mesma experiência do qual foi gerado para, depois de muita contrição, chegar ao posto de Papa.

Ao que parece, Mann revisita o tema medieval para diagnosticar que, tanto no plano religioso quanto no plano laico, o homem tende a avançar às cegas sob as arbitrariedades dos fatos exteriores e, devido a isso, estará sempre passível de reavaliar sua moral diante dos mais diversos impactos de violação ou exaltação de sua existência,

mas nunca dono do seu destino. O protagonista de Mann, Gregório, categoriza o universo ao seu redor, busca harmonizá-lo na alma, para no instante seguinte se ver condenado a embaralhar aqueles significados já conquistados com coerência em uma nova tarefa de categorização. Voltando a questão do narrador, parece que este volta sempre o seu foco para os acontecimentos em que o pecado aparece como impulsionador a devoção a Deus. Da mesma forma, o comentário crítico advindo deste aparece insubordinado a lógica de uma narrativa lendária como um pecado diante da harmonia divina da objetividade. Há diversos momentos que o narrador, usando excertos, intervém na progressão narrativa com a intensão de apenas demarcar a sua existência dentro do jogo da representação da realidade: “Só uma coisa me consola nessa vitória aparente: o fato de eu narrar com tanta falsa familiaridade coisas que não são minhas” (MANN, 2001, p.28); “O espírito da narrativa, que eu incorporo, é um espírito brincalhão e inteligente, sabe administrar coisas e não desvendar assim sem mais nem menos qualquer curiosidade (MANN, 2001, p.63); “Dois membros da tripulação sangravam da cabeça por causa das pedradas. Mas, afinal, eles eram apenas personagens secundários” (MANN, 2001, p.125); “Muitas vezes a narrativa é apenas um substituto para prazeres negados por nós mesmos ou então pelo céu” (MANN, 2001, p.131).

Assim, no entendimento de Adorno, são várias as instâncias utilizadas pelos escritores do século XX para criar mecanismos de romper “a pura imanência da forma romanesca” e tomar “partido contra a mentira da representação”. Restamos tocar num ponto importante, para Adorno, o comentário existente na literatura romanesca setecentista, antes da encenação do realismo psicológico de Flaubert, ainda era muito marcado por uma função narrativa de edificar e esclarecer as vicissitudes de um determinado personagem, isto é, o próprio comentário era usado como uma estratégia mantenedora da linearidade narrativa, possuindo um papel motivador de ações. Ele estava a serviço da trama como um guia de informações éticas que poderiam fundamentar o caminho dos personagens. Em uma talvez grosseira comparação, nos romances do século XVIII, o comentário assumia um encargo sobre a ação quase similar a de um coro trágico clássico, pois referendava explicitamente para o leitor a construção de um contexto moral aos quais os eventos narrados estavam submetidos.

Ao contrário disso, alguns aspectos do romance do século XX nos leva a pensar que ele é o romance do esclarecimento e, ao mesmo tempo, desencantamento narrativo:

a metalinguagem assume características estéticas no ato da narração, criando uma vertente modernista de abertura brusca da narrativa para o que antes era ilícito expor enquanto condição romanesca. O que os três escritores contemporâneos mencionados por Adorno tem em comum, como vimos, é a inclusão de um aspecto técnico-formal de “desautomatização” que interfere no próprio significado da narrativa e que, como diz o narrador de Mann, escancara “as portas de todas as possibilidades” para as formas de narrar e para o conteúdo narrado. Isso acontece ora por meio mais explícito como em Gide, ora de maneira mais tênue como em Mann. As tentativas de racionalizar a vida de acordo com os preceitos cristãos em *O eleito*, por exemplo, são sempre demolidos pelo componente irracional da propensão ao pecado. Parece acontecer o mesmo princípio na regência dos comentários na narrativa: ao explicar comentários de características racionais sobre o ilusionismo épico, a própria racionalização da entidade narrativa é quebrada, desmistificada, desvendada por um procedimento formal até então impensável como valor estético, tratado como elemento a ser ocultado. O narrador, em sua condição de criador divino, desce ao jogo da realidade diegética para propagar o discurso de que ele mesmo é uma construção fictícia como todo este universo dos personagens. Argumentando que Thomas Mann desnuda, com a franqueza dos comentários do seu narrador, toda a intenção épica de construir uma romance medieval de características românticas, diz Adorno:

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 de 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 comportamento da linguagem, o caráter de “palco italiano” da narrativa, a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro. (ADORNO, 2003, p.60-61)

Ainda sobre Thomas Mann, consideremos que o narrador de *O eleito* tem consciência de que toda forma de relato é também uma forma de escolher a maneira como

se irá representar o objeto deste relato. Cria-se assim um paralelo entre as características contraditórias do discurso de interrupções com as características contraditórias entre a razão humanista concebida por Gregório e a irracionalidade dos eventos que desmantelam diversas vezes sua vida. Este paralelo somente pode ser construído, a nosso ver, pela suspensão inicial do romance, quando o narrador explica com bastante minudência a sua natureza de entidade, convergindo e incorporando para dentro da narrativa o discernimento do simulacro do real e afirmando que este é uma mera emulação. O romance acaba se valorizando enquanto obra de arte por estabelecer este vínculo com a “irrealidade da ilusão”. A noção que o narrador tem de que sua missão é construir uma falsa representação da realidade é passada para o suposto leitor através da própria narração, mostrando assim “a aparência como algo rigorosamente verdadeiro”: a auto-referência do narrador, na terceira pessoa, nunca claramente tematizada nos romances dos séculos anteriores, aparece em Mann como uma confissão de que está construindo uma falsa objetividade. Ao mesmo tempo, com este “gesto irônico” de franqueza com seu leitor, o narrador Clemente dá provas sistemáticas de que é o engenheiro que construirá uma narrativa de falsas aparências objetivas, justificando que seguirá a coordenação e coerência narrativa no plano da tessitura da intriga. Assim, a objetividade do romance *O eleito* está a serviço da contestação de sua própria objetividade. A racionalidade aparentemente rigorosa dos aspectos reais da vida do protagonista Gregório é, na verdade, a transparência de que, na articulação pelo “espírito da narrativa”, em Clemente, é impossível apreender qualquer totalidade do sujeito. Isso porque o humanismo de Mann se fundamenta na concepção de que a essência do homem é difusa, jamais apreensível de maneira nítida.

Para o nosso estudo, é relevante observar que, seguindo o pensamento de Adorno, o que parece ser digno de apreciação estética nos romances contemporâneos que possuem estas características destacadas nestes três escritores é justamente a maneira como são elaboradas as condições em que irão sustar o narrador tradicional em nome de altos níveis de possibilidade formal de narração. A condição de o narrador fazer irromper a realidade narrativa com elementos não-ficcionais, estabelecendo uma estética da ruptura pela negação, assemelha-se a condição do narrador em fluxo de consciência devido a aproximação entre comentário e reflexão subjetiva daquilo que é dado pela objetividade da diegese e moldada, mas nunca harmonizada, na dialética entre sujeito e objeto. Sob os fundamentos que motiva a dialética negativa adorniana, podemos eleger dois aspectos

importantes: em primeiro lugar, temos romances que ferem a cristalização dos conceitos pela reflexão crítica e, considerando o primado do objeto, pela heterogeneidade e possibilidades de extrair potenciais significados do sujeito e do objeto, concentrados nos exemplo de James Joyce e Marcel Proust, mas que, sem dúvida, poderíamos ampliar para autores já consagrados como William Faulkner e Virginia Woolf; e, em segundo lugar, temos a técnica de fratura do realismo através de sucessivas introduções do que não é solicitado no plano do ficcional da épica narrativa, forçando esta épica ao princípio vanguardista de transformação de significados pelos choques temáticos daquilo que foi subtraído do relato. Aos nomes de Thomas Mann, André Gide e Robert Musil podemos adicionar, mas sempre com certa reserva, a posição extrema de Samuel Beckett e, como avaliaremos durante a continuidade do texto, o caso singular de Franz Kafka. O certo é que tanto a ruptura conceitual proustiana quando a ruptura estrutural manniana aparecem em romance de fluxo de consciência como elementos de negatividade, pois ao se valer da exposição do não-conceitual e do não-idêntico como instrumentos para implodir a relação racionalista entre sujeito e objeto na posição do narrador, eles aprimoram as categorias analíticas do que o filósofo frankfurtiano irá chamar de “epopeia negativa”. Como temos percebido até aqui, a própria filosofia de Adorno garante a sustentação de nossa proposta de aproximação entre dialética negativa e fluxo de consciência:

Aquilo que é, é mais do que ele é. Esse mais não lhe é anexado de fora, mas permanece imanente a ele enquanto aquilo que é reprimido dele. Nessa medida, o não-idêntico constituiria a própria identidade da coisa em face de suas identificações. A parte mais íntima do objeto revela-se ao mesmo tempo como exterior a ele, seu fechamento como uma aparência, reflexo do procedimento identificador, fixante. É nessa direção que a insistência pensante em face do singular conduz, em direção a sua essência, em vez de em direção ao universal que se supõe representa-lo. (ADORNO, 2009, p.140)

Assim, uma maneira possível de ler um texto literário, à luz das proposições de negatividade lançadas por Adorno, é entendendo que é possível haver uma reconstrução da identidade formal de uma obra através do reconhecimento de afinidades miméticas entre subjetividade e o que é irreduzível a ela, mas que, ao mesmo tempo, faz parte dela. Há em casa sujeito e em cada objeto, no texto literário de fluxo de consciência, uma potência de negatividade em seu interior que aparece em determinados momentos como

conteúdo que necessita de ruptura de conceitos ou aparece como violação de formas narrativas, mas que somente se materializa no próprio ato de racionalização da forma.

Há ainda uma terceira via que devemos adentrar quando se trata de leituras adornianas dos romances contemporâneos: a possibilidade de expor o esvaziamento da subjetividade pela experiência do limite da positividade, como se encontra na obra de Kafka. Assunto do nosso próximo tópico.

2.4. “A negatividade do positivo” ou a epopeia negativa

A partir da apresentação da relação entre dialética negativa e as categorias estético-literárias, apontadas por Adorno como formas de contraposição ao relato convencional que pretende se aproximar da ação épica, é possível agora introduzirmos a leitura da terceira e última tendência literária do ensaio sobre o romance contemporâneo: a narrativa kafkiana. Kafka é um escritor essencial à compreensão da teoria romanesca da epopeia negativa. Ainda pensando na imagem da teatralidade do mundo como representação do estado falso das coisas, Adorno retoma a proposta do que denomina de “distância estética”:

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. 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 encontra 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 cabem 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 de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a situação estética desta situação. (ADORNO, 2003, p.61)

Discutimos anteriormente, tomando como base a obra de Gustave Flaubert, a questão do que poderia ser esta distância estética. No estilo de Flaubert, o narrador adota um foco fixo na realidade, narrando objetivamente todas as ações que são expressas como se elas estivessem sendo reproduzidas num palco. Este narrador do romance tradicional, na sua condição paisagística, dissimula uma neutralidade ao se identificar com as impressões e sentimentos do seu protagonista. Na verdade, o viés de realismo psicológico adotado nada mais é do que um tratamento da subjetividade tal qual um objeto de cenário escolhido. Devemos levar em consideração a interpretação que Modesto Carone dá a questão. Num texto escrito como introdução a uma coletânea dos contos de Franz Kafka (CARONE, 2011, p. 7-23), o crítico brasileiro esclarece que, Adorno, quando está se referindo ao distanciamento estético, está afirmando que a onisciência do narrador tradicional assiste a todas as cenas que se passam exclusivamente no palco, ou seja, por mais que se levem em consideração os sentimentos do personagem, este será tratado como objeto. Diz Carone que este personagem “sabe menos a seu próprio respeito e a respeito daquilo que acontece do que o narrador” (CARONE, 2011, p.18). O olhar onisciente deste narrador conhece bem os motivos que levaram, por exemplo, a Sra. Arnoux a faltar ao encontro crucial do romance. Ele presencia o fato como um espectador que conhece a todo o mundo objetivo apresentado, assim como o seu leitor, enquanto o protagonista, Frédéric Murnau, desconhece todos os motivos pragmáticos e sentimentais da ausência de sua amada. Por mais que este narrador tradicional tome partido ao focalizar Frédéric, ele continua mantendo a diferenciação entre o que o sujeito sabe e o que acontece no exterior.

Como já tivemos a oportunidade de esquadrihar, para Adorno, esta distância estética é totalmente modificada pelos recursos literários modernos adotados pelo narrador proustiano. O comentário no *Em Busca do Tempo Perdido*, ao entrecruzar memória e imaginação, adota uma perspectiva movente e seletiva sobre os fatos que busca compreender, num processo muito próximo daquilo que Walter Benjamin chamou no clássico texto “O Narrador” de “o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p.37). É mostrado para o leitor o empenho em explorar um mundo mediado pelo sujeito e regido por aquilo que chamamos de suspensão da narrativa pelo comentário. Podemos dizer também que a distância estética em Proust avança para caminhos ainda não explorados das coisas, sobre os objetos o narrador lança uma visão de mundo que já foi construída na experiência destes mesmos objetos, mas que

se recusa a aceitá-los como um passado finito. “O acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p.37). “Comentário”, entrelaçado na “ação”, reforça a ideia de que nenhum sujeito existe “independentemente do mundo transubjetivo” (ADORNO, 2009, p.168).

Enquanto o narrador de Proust reconhece esta tarefa de traduzir dialeticamente o mundo, o narrador de Kafka aponta para uma situação ainda extremamente sofrida. Isso porque ao construir narrativas amparadas na redução da distância estética, o narrador de Kafka não se depara com um sujeito consciente disposto a ressignificação de seu mundo, como em Proust, mas acompanhará um sujeito em total estado de alienação do que acontece consigo e com o mundo exterior. Se tomarmos *O processo* para ilustrar a questão, veremos que Joseph K, enquanto suspeito de transgressão, prisioneiro e réu, não tem a mínima ideia dos motivos pelos quais está sendo processado e ainda muito menos sabe como proceder para desfazer qualquer engano que por ventura possa existir. Assim como o personagem Joseph K, o narrador está preso ao esvaziamento de sentido das coisas. O narrador de Proust possuía a experiência da qual podia superar pela reflexão qualquer imagem cristalizada. Em *O processo*, este narrador, aproximado de Joseph K, precisa lidar com os acontecimentos no seu presente imediato e inusitado, por mais absurdos que sejam, com um grau mínimo de significação histórica e quase nenhuma concatenação de eventos. Por mais que o Joseph K se esforce para dar significado ou alguma razão ao que lhe acontece, tudo está reduzido a um mínimo denominador comum da lei, da racionalidade do mundo administrado, da falta de comunicabilidade entre os sujeitos. O que está explícito em Kafka em relação à distância estética é que quando o narrador tenta adentrar na perspectiva subjetiva do seu protagonista, constata o abismo entre sujeito e objeto. O mundo de Kafka é imperativo, positivo, dominador, incontestável. Seus conceitos e suas leis são cristalizados, não existe qualquer possibilidade de heterogeneidade de significados do objeto, somente existe o imediatismo. Quanto ao sujeito, este mantém-se impotente diante de tanto totalitarismo, está entregue à existência vazia, a uma consciência amorfa. As tentativas de crítica do mundo impositivo não passam de suplícios entorpecidos de si mesmo, pois o pensamento que deseja encaminhar as coisas para a plurissignificação não tem oportunidade de suscetibilidade, de “contemplação”, de qualquer esboço de dialética crítica. Tudo se desenvolve a partir do “choque”: o mundo burocrático por qual caminha o processo de Joseph K é cifrado,

estranho, difuso. O imediatismo das coisas lhe cobra posições que lhe levam a não pensar, sob qualquer hipótese, em uma não-identidade das coisas.

Esta desorientação do sujeito é levada por Kafka a tal ponto que é incorporada à configuração literária do universo romanesco. A narrativa torna-se uma não-narrativa, pois todos os princípios romanesco estão sob ataque da presentificação dos choques que agem como constante “ameaça de catástrofe”. Adorno se questiona se a obra de Kafka ainda pode ser considerada um romance porque estamos diante de uma obra em que elimina os princípios do romanesco. Tomando mais uma vez *O processo* como exemplo da tese de Adorno, em primeiro lugar, observa-se que não existe eventos concatenados de maneira coerente e com causas e efeitos nas ações. Joseph K é simplesmente acusado de um crime, não se sabe de que natureza, nem de como é possível ele não ter a mínima ideia do que fez, simplesmente não existem relações com o passado, nem muito menos qualquer perspectiva de superação do conflito, nem na defesa contra o processo nem na consciência de K. Por esta falta de tessitura, o enredo está esfacelado em situações absurdas e grotescas que devem ser aceitas como fatos determinados. Tudo é tomado literalmente. Em segundo lugar, devido a incapacidade da consciência do Sr. K, por si mesma, não conseguir encontrar identidade no mundo exterior, a categoria da personagem é esvaziada de personalidade, principalmente dos personagens secundários, todos agem de maneira impotente diante da máquina jurídica. O mundo totalmente administrado não dá à subjetividade de Joseph K a capacidade de ir além dos conceitos da objetividade, qualquer evento é aceito por pressão positiva, sem possibilidade de conotação. Em terceiro lugar, a morosidade do processo transforma o tempo interno da narrativa em um eterno adiamento *ad infinitum*, sem perspectivas futuras. A categoria literária de tempo da narrativa é também corrompida pela abolição da distância estética. Em quarto lugar, e como extensão dos tramites ineficientes, confusos e inoperantes do mundo das leis, não há também contextualização em termos de espaço. A descrição dos espaços se tornam labirintos da burocracia. Adorno chega a apontar em seu clássico texto “Anotações sobre Kafka” com relação ao espaço: “Nenhum mundo poderia ser mais homogêneo do que o mundo sufocante que ele comprime em totalidade por meio da angústia do pequeno-burguês: ‘Tudo o que Kafka narra pertence à mesma ordem. Todas as suas histórias desenrolam-se no mesmo espaço sem-espaço’” (ADORNO, 1994, p. 252). Assim, em um romance de tanta negação do sujeito pela objetividade, afirma Adorno, não convêm qualquer atitude “contemplativa” nos moldes de representação teatral, mas sim a denuncia

da “fraqueza do estado de consciência que não tem folego suficiente para tolerar sua própria representação estética”, seja nas narrativas curtas de Kafka, seja nas longas (avanzadas), os sujeitos tem sua “interioridade desprovida de objetos”:

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 anunciam a fraqueza de um estado de consciência que não tem folego suficiente para tolerar sua própria representação estética, isso não significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranho a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos maíus mais eficazes para atravessar o contexto 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 o real. Kafka não pode ser tomado como modelo. Mas a diferença entre o real e a imago é cancelada por princípio. (ADORNO, 2003, p.61-62)

Em Kafka, as tentativas de acréscimo de alternativas de sentido para o mundo são bloqueadas e, devido a isso, tudo é tomado de forma literal: as organizações sociais são opacas e autoritárias, encobrendo por completo qualquer tentativa de significação do mundo exterior. Sobre isso, no mesmo ensaio “Anotações sobre Kafka”, Adorno afirma que este mundo está caracterizado sob a lei de que “o menor desvio, por isso, lhes parece ser uma ameaça ao sistema como um todo” (ADORNO, 1994, p.253). A leitura de mundo do sujeito é impedida de se realizar, tornando a sua subjetividade vazia, e a racionalidade extrema do mundo, absolutizada, transforma o mais absurdamente irracional em aceitação de uma ordem abstrata. É por isso que Adorno acredita que, ao encurtar a distância formal entre narrador e personagem, ao adotar a ótica do alienado, Kafka consegue expor, por um lado, o mundo deteriorado que é ontologicamente aceito “como é” e, por outro lado, desvendar um sujeito privado desse constituir como tal, empobrecido de humanidade e supérfluo enquanto participante no sistema. É preciso que Gregor Samsa, em *A metamorfose*, seja transformado em um monstro ou que o oficial militar que administra a máquina de tortura e extermínio, *Na Colônia Penal*, seja vítima da própria máquina que comanda, para que entendam que se transformaram em coisas e que não existe experiência autêntica na alienação. Para Adorno, este narrador kafkiano não rompe o mundo da objetividade apenas pelas imagens absurdas e irreais, no plano da representação, pois estas são facilmente aceitáveis por seus personagens e em nada revoga

o universo narrativo. Dito de outro modo, não é tanto a transformação em um inseto ou a ilogicidade do tribunal, mas sim a naturalidade racional absurda com que os familiares de Samsa reagem à situação ou o conformismo e resignação dos demais processados, como Joseph K, que “destrói a tranquilidade contemplativa”. A racionalidade do homem assusta mais do que o absurdo da realidade, e talvez o único aspecto que possa ser tomado como negatividade da narrativa kafkiana seja o sentimento de que sua existência é um estorvo, em Samsa, e de culpa, em Joseph K. É neste sentido que Adorno confere às narrativas kafkianas um grau de negatividade naquilo que é positivo: “a razão está por trás da obra, revelando a loucura objetiva através do *principium stilisationis*” (ADORNO, 1994, p. 263). A existência do negativo está justamente no paralelo entre o fracasso das formas romanescas e o fracasso da relação do sujeito com o mundo objetivo:

Em Kafka, o golpe de esclarecimento é o “assim é” [So ist es]. Ele relata como as coisas acontecem de verdade, mas sem qualquer ilusão a respeito do sujeito, que na extrema consciência de si mesmo – de sua nulidade – joga-se no monte de entulho, da mesma forma como a máquina da morte procede como os que lhe foram confiados. (ADORNO, 1994, p. 263)

É possível que o motivo que levam Adorno a alertar para que não se tome Kafka como modelo seja porque a obra do escritor austríaco é fundamentada numa assustadora falta de mediação, diagnosticada pelo narrador quando encurta distância estética entre sujeito e objeto. Para Adorno, na *Dialética Negativa*, é preciso que haja um princípio de identidade entre sujeito e mundo objetivo para que, no conteúdo desta identidade, possa-se encontrar, no “juízo identificador”, qualquer “definição que não estão contidas na definição” (ADORNO, 2009, p.131). Neste sentido, Kafka representa um mundo impossibilitado de tal princípio.

“Por meio da passagem do primado do objeto, a dialética tornou-se materialista” (ADORNO, 2009, p.165). Toda forma de constituição na não-identidade da consciência exige a presença de algo material que possa ser transformada em heterogêneo dos conceitos que se apresentam como definidos. Se em Kafka as categorias de objeto e sujeito estão isoladas em formas ontológicas, qualquer tentativa de Joseph K adquirir conhecimento se torna primado do sujeito, espiritualização, abstração. Nos romances do século XIX havia uma relação engessada entre posicionamento do sujeito frente ao objeto.

Em Proust e Mann tínhamos uma problematização deste posicionamento, oferecendo múltiplas formas de reflexão, na perspectiva dialética. Kafka apresenta o apartheid integral do sujeito com o objeto, hipostasia o meio de forma que este não pode ser mais nada além do que já é dado, um mundo inteiramente positivado, e desagrega do coletivo o indivíduo, de consciência reificada. Kafka não pode ser tomado como modelo porque ele está trazendo ao conhecimento literário o diagnóstico da verdadeira “calamidade triunfal” do aprisionamento do sujeito no mundo avesso a contradições e ambiguidades. Adorno reitera a importância de Kafka como a grande obra que evidencia o processo de absolutização do mundo que não reconhece qualquer indeterminação.

O negativo em Kafka está em mostrar o fracasso da comunicabilidade neste mundo absurdamente positivo. E é este aspecto que devemos lembrar de tomar como um dos fundamentos teóricos de nossa pesquisa sobre fluxo de consciência: diferenciar quando as configurações dos objetos na consciência são frutos de uma normatividade sócio-econômica que reduz o sujeito à condição de auto-identidade e quando estas configurações asseguram o direito à negação do consensual, tanto no que diz respeito a constituição do sujeito quanto à liberdade de tentativa de novos direcionamentos de significados, mesmo no contexto das sociedades capitalistas atuais. Se pensarmos na condição do narrador em fluxo de consciência, devemos levar em consideração que a literatura de Kafka propicia uma série de situações importantes quando postas em relação ao pensamento e apontam para o inesperado presentificado, o sentimento de anomia da realidade e o desdobramento da condição humana em sofrimento psíquico. Estas parecem ser questões que estão na ordem do empreendimento estético dos romances de Kafka.

Adorno continua seguindo no seu texto esta via do negativo que vincula a angústia das personagens à perda do objeto como princípio da dialética do conhecimento. Usando a *Dialética Negativa* como suporte para a interpretação de Joyce, Proust e Kafka, reconhece a dimensão formadora da linguagem literária como força que recoloca a questão da negatividade como tendência da existência da arte contemporânea:

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 criptogramas 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 refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. (ADORNO, 2003, p. 62)

Esta é uma das passagens mais importantes do texto de Adorno, visto que, como desfecho do ensaio, expressa o fundamento negativo da organização literária como procedimento que marca a contemporaneidade. Fica muito evidente neste trecho que a aproximação estética entre narrador e percepção mental dos personagens revela que o sujeito está acuado em conseguir originar qualquer contrassenso à uma realidade racional e positiva. Ora este sujeito se isola desta realidade, buscando no seu interior a falsa sensação de que pode, por uma autossuficiência metafísica, gerar uma concepção ética do mundo, “livre das convenções da representação”, ora ele se submete por completo às regras deste mundo onde só existe a funcionalidade administrada, a “supremacia das coisas”. Em ambos os casos, seja pela espiritualização abstrata, seja pelo racionalismo pragmático, o sujeito é reificado pela cristalização de sua identidade. É por isso que o “sujeito literário” não pode existir fora da representação do objeto, pois qualquer tentativa nesta direção irá findar ele mesmo “reconhecendo a própria impotência” e se transmutando em um objeto alienado. O Narrador proustiano, Leopold Bloom e Joseph K sentem perfeitamente este esmagamento do sujeito diante do mundo contemporâneo e a incapacidade de reação. Entretanto, Adorno percebe que no monólogo existe uma possibilidade de movimento dialético no desvendar do interior (ou fluxo de consciência), pois comunica já que por mais que sujeito e objeto estejam designados a uma eterna ontologia de si mesmos, deixa-se transparecer uma identidade entre ser e ente que podem realizar a reflexão que caminha para a não-identidade. E, na dialética negativa, pensar o não-idêntico é enriquecer o significado de si e das coisas. Não existe sujeito sem sociedade e o próprio isolamento do sujeito no seu mais profundo Ego é resultante da racionalidade desta própria sociedade. Adorno mais uma vez retoma a noção negativa de prioridade do objeto como maneira de ratificar a ideia de que o sujeito, no monólogo interior, não pode ignorar o que dele existe de teor coisal em qualquer abstração, sob pena de ser totalmente forjado pela máquina social do mundo administrado. É preciso elaborar uma “segunda linguagem” que reconheça esta natureza imperativa das coisas e que

também, através do monólogo em *stream*, enquanto reflexão crítica, ela possa sugerir o desdobramento do conceito pelo princípio do que lhe é negativo. De acordo com o ensaio, os romances contemporâneos que se destacam são os que examinam esta segunda linguagem – muito próxima da primeira teoria da linguagem de Benjamin – e na identificação das células da real, no nível mais abstrato de consciência de um indivíduo, tomam a organização da mesma, por meio da reflexão, como componente estético que conduz os novos recursos narrativos ao mesmo tempo em que instaura o confronto dialético, “uma linguagem de coisas, deterioradamente associativa”.

Adorno demonstra uma preocupação em livrar o romance contemporâneo da redução fenomenológica subjetiva que se encontrava fundamentada no idealismo hegeliano e estava representada, por exemplo, em filósofos como Husserl, Heidegger e Bergson. Se lermos os romances modernos pela adoção da ótica de que tudo se dá no processo cognoscente do sujeito, estaremos legitimando a falsa abstração como verdade, quando deveríamos buscar o outro sentido: entender com olhar minucioso na forma destas obras a busca pelo não-idêntico na identidade, ou seja, encontrar na representação artística o conceito de mediação interior entre ser e ente e todo o procedimento crítico e negativo que envolve esta mediação. A constatação de que há sempre um elemento de entidade na mediação do interior dos personagens revela, por meio da representação estética da consciência, a inviabilidade de um sujeito transcendental, de reflexão ontológica, de pura abstração, de meros processos cerebrais. Só existe a transcendência pelo fato de haver uma consciência empírica de um ser social e, por mais que se tente afastar toda a objetividade em favor de um ser absoluto, será possível encontrar características da subjetivação da prioridade do objeto. Ainda no breve ensaio, ratifica Adorno:

Quarenta anos atrás, em sua *Teoria do Romance*, Lukács perguntava se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épicas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo. (ADORNO, 2003, p. 62)

Quanto mais os personagens de fluxo de consciência aspiram a sua unidade e profundidade, mais revelam o quanto são fragmentados (e potenciais fragmentadores) do exterior. Em termos formais, este fato se apresenta através da exposição dos diversos aspectos e níveis da consciência, com todas as suas variantes abruptas e imprevisíveis; seu inconsciente e as fortes impressões da realidade. Adorno percebe que no romance em que o narrador está situado no pensamento do sujeito, este com tendência a ser reduzido a si próprio, é possível encontrar no seu âmago aquilo que seria o seu contrário: o ente da realidade objetiva, a partícula épica que faz com que os objetos possam ser retomados pela reflexão. O que parece ser pura subjetividade imperiosa é na verdade consequência de um “mundo pleno de sentido” homogêneo. Compete ao romance contemporâneo, enquanto “epopeia negativa”, admitir que a presença da carga de entidade na existência pode dar ao sujeito chance favorável para encontrar a autenticidade de sua existência na não-identidade latente dentro de si. Neste sentido, Proust parece despertar alguma “realização de humanidade” e Kafka denuncia a “recaída na barbárie”.

Podemos assim entender que os procedimentos de revelação do real no *stream* obterão significação decisiva para a narrativa, principalmente se considerarmos a existência, no narrador, de um ponto de vista constelar. Ora, a noção de uma visão constelar encontra-se muito presente na teoria crítica, mas comumente voltada para o conceitual filosófico. A ideia em nossa pesquisa é entender que personagens como Leopold Bloom tentam, ao longo de toda sua jornada, compreender sua angústia em relação ao seu casamento por reflexões imediatas, sugestões do real e várias associações mentais, apontando em direção à criação de conceitos que se reúnem, progressivamente, em volta do objeto. No caso de Blomm, em seu casamento, Molly e sua própria condição de sujeito. Estas considerações bloomianas vão construindo esta constelação de pensamentos em torno de um determinado ente. No dizer de Adorno, na *Dialética Negativa*, “na medida em que os conceitos se reúnem em torno da coisa a ser conhecida, eles determinam potencialmente o seu interior, alcança por meio do pensamento aquilo que o pensamento necessariamente extirpa de si” (ADORNO, 2009, p. 141).

Nossa intenção última é sugerir que, ao prolongarmos esta concepção de leitura crítica ao romance de fluxo de consciência – por natureza, mimeses da reflexão humana – talvez possamos pensar no grau de mediação crítica entre interior e exterior apontado

por Adorno na *Dialética Negativa* e, ao mesmo tempo, categoria estética estrutural do romance contemporâneo. A aproximação com o método constelar de abordagem da realidade, noção fundada em Benjamin e retomada no conceito de dialética negativa, parece se adaptar bem ao tipo de romance que infunde em seus personagens uma incessante tentativa de apreensão subjetiva dos seus sofrimentos e suas angústias. A escolha do narrador pela representação mental de um personagem a procura das justificativas de sua amargura, sob a técnica de fluxo de consciência, demonstra a incapacidade de conceituar seu padecer. É na persistência desta empreitada que o narrador vai acompanhando o que poderíamos entender como uma imagem constelar contra o relato cronológico. Assim, a procura da própria identidade em romances como os de Joyce, Proust, Mann, Musil e Kafka aparece como sua não-identidade – o não-conceitual – e como o fundamento de construção de sua própria identidade no mundo administrado. É evidente que estes romances representam personagens que ainda se encontram muito longe de uma autêntica liberdade e integridade humana, mas deixam recursos para confrontar a ipseidade como princípio de moralidade na “era liberal”, e encontra na seleção do foco do narrador, usando a propriedade de continuidade do mental como pertinência da reflexão das coisas, a expressão necessária para romper a estagnação conceitual do mundo que asfixia a personalidade. Esta, sem dúvida, é a riqueza literária que está sobreposta a qualquer arte de engajamento objetivo ou qualquer formalismo ontológico da arte, como bem aponta o filósofo frankfurtiano no desfecho do seu texto:

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 de contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunham o que sucedeu ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável. Karl Kraus formulou certa vez a ideia 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 encolhimento da distância estética e a consequente 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. (ADORNO, 2003, p.62-63)

Ao rematar o texto, Adorno enxerga que as epopeias negativas conseguem extrair da situação de objetividade racional da atualidade o seu lado de sofrimento gerado a partir da anulação do sujeito, do seu sentimento de abandono no mundo e de todo o estado de tormento psíquico sem jamais perder a questão da formação social em que tudo isso está implicado. Somente elas, na configuração estético-literária do narrador, podem surtar o efeito do determinismo da aporia social, pela impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada situação de angústia. Aqui poderíamos pensar no Adorno leitor de Kierkegaard (ADORNO, 2010) ou de Nietzsche (ADORNO, 1985, p. 81-112), quando leem respectivamente o sofrimento e a imoralidade humana como formulação do negativo transubstanciado em estética, diante do mundo regido pela modernidade do progresso econômico. A epopeia negativa consegue manifestar o que aconteceu com a vida social do indivíduo moderno, enquanto fenômeno sociológico e político, demonstrando a decomposição e recomposição deste mundo na consciência do sujeito. Neste processo, por envolver simultaneamente a questão da dialética forma literária pelo narrador e a questão da fragmentação social na consciência como o caminho para a não-identidade de uma sociedade que tende a eliminar as contradições, Adorno vai enxergar a superação do embate entre autonomia formal da “arte pela arte” contra conteúdo de engajamento do realismo socialista e também contra a arte incorporada ao sistema (se é que podemos dizer que ela existe) enquanto a arte do desfrutável, como mera regressão dos sentidos em sensações imediatas – conhecida como indústria cultural. Na leitura de Seligmann-Silva sobre a atualidade de Adorno está a superação deste embate que descreve muito bem qual era a visão do filósofo frankfurtiano: “O caráter ambíguo da arte consiste em ela ser ao mesmo tempo autônoma e fato social. (...) A arte institui algo que escapa à lógica da sociedade das trocas, onde tudo existe em função dessas trocas” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 105)

Assim, para momentaneamente encerrarmos a questão da relação entre dialética e epopeia negativas como alicerces da nossa pesquisa sobre romances que utilizam o fluxo de consciência, devemos depreender três premissas que fundamentam a categoria do narrador e que convergem às nossas indagações sobre a configuração narrativa de *Avalovara*: a) O romance em fluxo de consciência tende a ser configurado formalmente pelos fragmentos de realidade depreendidos da suposta pura abstração do personagem em foco; b) o comentário, a reflexão, a inserção do componente não-narrativo, seja de um narrador ou personagem, emergem como um fundamento da não-identidade na tentativa

do pensamento problematizar o mundo; c) existe a possibilidade romanesca de o sujeito estar totalmente entregue à sua interioridade, enfraquecendo qualquer possibilidade de significado dos objetos chegarem até ela em choques traumáticos. Na confirmação destas questões, acreditamos que é possível reconhecer que existe uma dimensão estrutural dos romances em fluxo de consciência na literatura brasileira do início dos anos 70 que recorrem a uma dialética negativa para desenvolver simultaneamente a constatação da verdadeira consciência do homem contemporâneo e a possibilidade de resistência contra a barbárie social.

3. Algumas categorias da teoria estética negativa

3.1. O sentido do absurdo e seu fundamento negativo

Vimos como se dá a importância estética do fluxo de consciência na elaboração da epopeia negativa tal como aparece em Adorno. O advento da representação romanesca do pensamento, fundamentado na independência do narrador contemporâneo para transitar por percursos narrativos para além da ação romanesca, permitiu compreender que a percepção da realidade do personagem não está amparada nos impulsos da autodeterminação de sua introspecção, mas sim associada às soluções de como uma consciência agente experimenta os fragmentos de uma realidade normativa – seja no âmbito cultural, intersubjetivo ou mnemônico – e de manuseá-los a partir de uma perplexidade filosófica que leva este sujeito literário a alcançar uma nova identidade no que até então ele considerava uma entidade desconhecida. A organização estilística e expressiva de recursos linguísticos que buscam reproduzir o pensamento dos personagens de maneira que se aproxime da complexidade de eventos do fluxo de consciência do ser humano gerou surpreendentes resultados estéticos no romance do século XX. Isso porque o narrador que adota a técnica de fluxo de consciência consegue problematizar a relação entre a experiência subjetiva e o desencadeamento reflexivo dos objetos através de inumeráveis caminhos da elaboração formal da linguagem.

Podemos afirmar que o fluxo de consciência é uma forma literária conveniente para fazer a narrativa literária avançar sobre a negatividade dos fragmentos da realidade. Adorno pensa em Proust e Joyce como modelos de narrador que agrega deliberações subjetivas da intenção de ação, da memória e da produção de juízos à condição das referências histórico-sociais existentes na consciência dos seus personagens. Neste sentido, os romances com estas características negam que a pura subjetividade – esta entendida aqui como qualidade autônoma do ser em refletir a partir unicamente de si a sua interioridade – é determinante de nossa consciência. Para isso, os romances contemporâneos reconhecem no potencial de conhecimento do objeto, o ponto de partida da condição da consciência humana, elemento sempre afastado pela rigidez histórica da categoria de sujeito enquanto identidade do ser.

Trata-se agora de constituir, para nossa pesquisa, outro modelo de negatividade romanesca derivado do problema colocado por Adorno nas suas interpretações de Kafka sobre a cessação da significação, debatido no tópico anterior. Mas, para tanto, gostaríamos de partir agora do ensaio feito por Adorno sobre a obra de Samuel Beckett, *Fim de Partida*, e compreendermos como esta interpretação coaduna pontos diretamente ligados com sua leitura sobre as obras de arte contemporânea, explanadas na *Teoria Estética*. Na abordagem dessa obra, a lógica que servia de análise para Proust é invertida: o viés beckettiano escancara que o abandono do ser humano a sua própria condição subjetiva, sem levar em consideração o primado do objeto, leva-o à total aporia e, conseqüentemente, uma entrega alienada a uma racional normatividade exterior. Esta discussão é fundamental para nosso estudo por explorar, na obra literária, algumas questões importantes sobre o sofrimento psicológico do vazio moral provocado pelo progressivo apagamento da faculdade de significar a realidade, gerando distúrbios de coesão e violentos impactos de incoerência na consciência dos sujeitos. Como temos visto, os romances em fluxo de consciência captam bem estas interações entre momentos da percepção dialética do mundo.

Iremos tentar expandir algumas categorias literárias do texto sobre *Fim de Partida* para a trilogia romanesca de Beckett, pressupondo que encontraremos referencial teórico que permita uma ampliação do uso dessas categorias, elaboradas por Adorno, para o contexto de nossa pesquisa: obras literárias brasileiras em fluxo de consciência. Isso é possível porque o que buscamos, da experiência sincopada de Beckett ao fluxo narrativo de Joyce e Proust, é a representação da necessidade da consciência do sujeito de significar a realidade em um momento histórico em que a sociedade já se encontra em um estágio de dissolução da ação de pensar. Importante assim é não perder de vista que o nosso estudo busca uma articulação possível entre os dois eixos do romance contemporâneo propostos na crítica literária de Adorno, de modo que presumimos que as narrativas que iremos analisar, no segundo momento da pesquisa, transitam dialeticamente em favor de uma nova configuração da epopeia negativa. Veremos, a partir deste capítulo, o que podemos entender sobre a “imanência do incompreensível” em Beckett e, posteriormente, todos os desdobramentos teóricos e literários de suas obras na constituição da negatividade romanesca, colocados por Adorno.

Com a finalidade de expor com mais clareza quais são os significados literários do mundo desencantado, desordenado e fracassado da obra de Beckett, devemos, a princípio, abordar quais são os aspectos fundamentais que tornam o texto de Adorno “Tentativas de entender Fim de Partida”⁹ uma base teórica consistente a ponto de abranger, enquanto chave interpretativa, não apenas os romances beckettianos, mas também que possam servir de instrumento para alcançar a caracterização estética de outras obras de arte. Pensando nisso, a partir do ensaio de Adorno, podemos destacar mais precisamente três aspectos que estão no cerne da discussão crítica sobre a negatividade da literatura de Samuel Beckett.

Primeiro, temos a questão da *desintegração histórica da unidade de sujeito*. Essa desintegração permanece relacionada diretamente ao que está inconcluso da síntese dialética, isto é, ela se dá devido à impossibilidade de conciliação das contradições entre mundo e indivíduo na esfera do modelo metafísico hegeliano. A partir do momento em que a sociedade contemporânea da economia capitalista instaura regimes de normatividade psicológica, de padrão de sociabilidades e de regramento absoluto da ação política, ela está determinando aos seus indivíduos os limites de suas potencialidades de liberdade. Haveria assim um reducionismo dos objetivos da plenitude da existência do sujeito a um mero desejo de realizações idiossincráticas e egocêntricas, facilmente conceituadas como sinônimo de autonomia existencial do homem. A unidade do sujeito seria então a promessa de um conceito definitivo de homem a partir de princípios universais de sua liberdade de agir, legitimadas no desprendimento das influências exteriores e na total confiança na razão interior. No entanto, estes regimes de autodeterminação dos sujeitos como caminho para *investi-los na condição de senhores*, para Adorno, aparecem como engodos históricos, visto que, *a priori*, se fundamentam na catalogação sistemática da existência em precisas unidades reconhecidas como universais abstratos. Separado da realidade, livre de qualquer sugestão exterior, e definido como um ser que precisa ir ao encontro de si mesmo, o sujeito se objetifica em sua unidade conceitual similar a qualquer objeto da realidade e, por este motivo, passa a ser tratado socialmente como mais um objeto. Como debatido na seção anterior deste capítulo, não pode haver unidade sintética do ser quando aquilo que deveria constituir o momento de

⁹ Utilizaremos a tradução do texto adorniano cedida gentilmente pelo professor Bruno Pucci. O texto, em língua portuguesa, ainda é inédito no país. ADORNO, T. W. Tentativa de entender Fim de Partida. Trad. de Bruno Pucci e Peter Klingenberg. Piracicaba: UNIMEP, 2006 (publicação interna).

antítese, no processo dialético, é transformado em identidade da tese. O processo de desintegração histórica da unidade do sujeito é a tentativa de reconhecimento de sua não-identidade, é a exposição de uma dialética inacabada. Neste sentido, Adorno defende que Samuel Beckett escancara na distorção artística da uniformidade literária, o grande embuste que seria a “maioridade” do sujeito como estágio definitivo de realização da humanidade.

Em *Fim de Partida*, na devastação catastrófica do mundo e no confinamento dos personagens que parecem caminhar irreversivelmente ao fim da vida, temos a derrota da existência ontológica enquanto unidade do sujeito. Na peça, nenhum dos seus personagens – nem Hamm, nem Clov, muito menos Nagg e Nell – possuem capacidade de definir e unificar as propriedades gerais das coisas, inclusive de si próprio, como na autonomia que a sociedade esclarecida prometeu ao sujeito. Não alcançam o estágio humano capaz de desempenhar implementos coerentes, composto de identidade, no seu mundo, pois são definidos como sujeitos que foram destituídos da competência de ir ao encontro da não-identidade de si, reduzindo a realidade ao mínimo de significado possível. Desta forma, Adorno diz que “a última reserva de realidade e de personagens com que a peça conta e economiza é idêntico àquilo que resta do sujeito, do espírito e da alma em face da catástrofe permanente” (ADORNO, 2006, p.11). Este resquício de realidade e de personagens no texto de Beckett se assemelha, pela teoria de Adorno, ao processo de ‘desespiritualização’ da mônada leibniziana¹⁰, lembrando também o princípio de fragmentação da realidade no sujeito que motivaram os romances de Joyce e Proust. A diferença é que, em *Ulisses* e *Em Busca do Tempo Perdido*, a memória involuntária do sujeito ainda consegue resgatar, dos fragmentos, graus de significância para a existência, enquanto que em Beckett a realidade que chega a consciência está em cacos opacos, pós-catástrofe, que não tolera qualquer tentativa de significação. Para Adorno, o que aproxima o texto de Beckett *Fim de Partida* com o narrador contemporâneo é justamente o momento de articulação formal da desfiguração “da unidade da consciência em elementos disparatados, a não identidade”. É por isso que existe um sentido no absurdo beckettiano: nele, podemos dizer que, perante o catastrófico, o sujeito é regredido a si mesmo até a sua desintegração: “do espírito que surgiu na mimesis, a imitação ridícula; da alma que se põe

¹⁰Abbagnano (1998, p. 680) define a questão da mônada em Leibniz da seguinte maneira: “Segundo Leibniz, a M. é um átomo espiritual, uma substância desprovida de partes e de extensão, portanto indivisível. Como tal, não pode desagregar-se e é eterna”.

em cena, a sentimentalidade inumana; e do sujeito, sua determinação mais abstrata: estar lá já constitui por si um pecado” (ADORNO, 2006, p.11).

O segundo aspecto da obra de Beckett que queremos ressaltar pode ser explicado pelo que atribuímos como *ação revogada*. Para melhor entendimento deste aspecto, parece ser necessário recorrer a uma famosa passagem da *Poética* de Aristóteles, no quarto fragmento, sobre a importância da *ação* na tragédia, visto que seu tratado literário lançou as principais diretrizes da práxis dramática moderna: “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e da vida, na felicidade ou na infelicidade reside a ação e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (ARISTOTELES, 1991, p. 253). Aqui, podemos dizer que, para o filósofo grego, o caráter e os valores do personagem da tragédia somente são apresentados através da materialização destes em determinada ação humana. Como demonstra o trecho, a ação é responsável pelos aspectos substanciais do sujeito trágico, mas também assume o ponto de partida para a formação de diversos elementos constitutivos deste gênero clássico, como *hybris*, *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*¹¹. Assim, a ação exerceria grande importância na organização dramática. O próprio Aristóteles chega a defender que “sem ação não haveria tragédia”, ou seja, é necessária uma ordenação de ações para que se revele e, ao mesmo tempo, fundamente a prática e as interligações de ocorrências que levam ao final trágico. Não obstante, é importante ressaltar que não existe fundamento trágico de caráter *a priori*, como se o personagem já carregasse em si o seu fim funesto: apenas através da ação deliberada e executada, e seus resultados diretos, é possível aos sujeitos chegarem à identificação do sentido trágico e a uma posterior ação irremediável.

Dado o sentido da ação na tragédia, a desmedida de um personagem no plano ético da sociedade instala a catarse das emoções como principal função de regulação das forças assombrosas do ser. Passando para a sociedade moderna, quando voltamos o olhar para a ação no drama, principalmente na perspectiva hegeliana, deparamo-nos com uma ação que não está mais motivada por um princípio de obediência aos deuses ou às práticas culturais, mas orientada pela aceitação social de uma unilateralidade dos indivíduos. A práxis aqui ainda tem seu arcabouço na teoria aristotélica, mas existe um diferencial importante. De acordo com Renato Machado (2006), a passagem para o drama na

¹¹ O estudo da professora Sandra Luna, *Arqueologia da ação trágica* (2012), aprofunda todas estas categorias literárias da *Poética* de Aristóteles em diálogo com o elemento trágico das tragédias.

modernidade se deve à substituição do princípio de eticidade pelo princípio de moralidade no sujeito:

A diferença é que, enquanto a moralidade é individual, e diz respeito à intenção do sujeito que age, isto é, funda-se basicamente na subjetividade individual, a eticidade é social, refere-se aos costumes, às normas e instituições sociais e aos hábitos individuais que daí decorrem. Não há, para Hegel, moralidade na Grécia antiga. Em sua visão dialética da história, a moralidade é uma fase de desenvolvimento humano superior à eticidade, momento em que se destacam a interioridade, a reflexão, a autoconsciência. A ação trágica é uma ação ética, e não propriamente moral, na qual ainda não existe propriamente diferença entre querer e realizar, a vontade e a ação. (MACHADO, 2006, p.129)

Seria adequado dizer que a ação na poesia dramática moderna está voltada para a “a pessoal singular e sua situação própria” (HEGEL, p. 247). Ora, para Hegel, a história da humanidade é a trajetória do ser até o seu autoconhecimento absoluto, sendo que todas as determinações exteriores seriam um lugar onde se manifesta a razão do espírito. Todo componente da experiência histórica, isto é, qualquer ação humana em sua singularidade afirmada expressa a universalidade deste espírito absoluto do ser. Assim, a decorrência dos fatos na realidade como manifestação das particularidades subjetivas rumo à plenitude histórica do espírito fazem com que a ação na modernidade seja regida por um conflito dialético que se resolve em favor da síntese da idealidade humana. A ótica hegeliana compreende que o drama moderno apresenta as ações humanas como contradição entre as potências de individualidade, que entram em embate de microcosmos éticos da subjetividade de cada um, gerando as condições para que os desdobramentos do impasse convirjam para um todo coerente. Dirá Hegel sobre a poesia moderna que “é a paixão pessoal, cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares, que fornece o objeto privilegiado” (HEGEL, p. 246). Na ação da tragédia, a queda de um cidadão pressupunha uma relação direta com os significados dos padrões de comportamento social, seja pela obediência ou pela desmedida. Segundo Hegel, Antígona parece ser o protótipo mais apropriado desta relação intrínseca entre sujeito e objeto. Já no drama moderno, a ação não atinge mais as bases estruturais do social, afetam diretamente a manifestação sensível do espírito do indivíduo, modificando-o de acordo com o conflito a ser apaziguado.

Estas discussões sobre a noção de “ação” em Aristóteles e Hegel nos permite entender como Beckett, ao assumir uma posição oposta ao drama e à tragédia tradicionais, leva adiante a desintegração da unidade do sujeito ao demonstrar em suas obras a incapacidade dos personagens em elaborar uma reflexão coerente sobre as atitudes que deve tomar frente à realidade. Neste sentido, ao contrário do que Hegel sustentava, os personagens nem sequer conseguem ordenar o conflito de sua interioridade para ser colocada em cena: existe a impossibilidade de síntese de qualquer ação, todas são *revogadas*. A consequência disso é o total dismantelamento das categorias dramáticas que, na visão aristotélica, eram sustentadas pela ação. As tentativas frustradas de condutas que almejam uma resolução prática empobrecem a dimensão interior do sujeito e leva o drama e o trágico a beira de sua falência. Se todas as ações dos personagens estão comprometidas, seja pela coação ou pela incapacidade existencial de dar unidade a si mesmo, o erro trágico torna-se completamente inviável. Por outro lado, o que é afetado do modelo hegeliano, como já dissemos, é a suspensão do devir do espírito, ou seja, a presentificação total da ação em Beckett, quase sem relações causais, elimina a trajetória do indivíduo. De acordo com Fabio de Souza Andrade, “as personagens de *Fim de Partida* estão às voltas com a tarefa de acabar de existir, virtualmente infinita e de conclusão impossível” (ANDRADE, p. 14). Desta forma, com a ação revogada, reconhecimento do trágico ou apaziguamento do conflito não são agregados nem como forma, nem como filosofia na vida dos personagens, na obra de Beckett.

Três momentos na obra de Beckett parecem ilustrar bem esta hipótese da ação que não se supera: o primeiro diz respeito à deformação física e ao confinamento dos personagens. A mutilação dos personagens inviabiliza ações simples como se coçar, comer, medicar-se ou a decisão final de morrer. Todas as decisões estão deliberadas para em seguida serem revogadas pelo seu contrário:

Hamm: Não vou lhe dar mais nada para comer

Clov: Então nós vamos morrer.

Hamm: Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer. Você vai ter fome o tempo todo.

Clov: Então não vamos morrer. (*Pausa*) Vou buscar o lençol.

Vai até a porta

Hamm: deixe. (*Clov para*). Vou lhe dar um biscoito por dia. (*Pausa*) Um biscoito e meio. Por que você continua comigo?

Clov: Por que você não me manda embora?

Hamm: Não tenho mais ninguém.

Clov: Não tenho outro lugar. (BECKETT, 2002, p.43-44)

O segundo momento está atrelado à desorientação espacial que torna as ações insuportavelmente repetitivas, como a entrada e saída constante de cena de Clov ou as exigências sem fundamentos de Hamm que, mais uma vez, são imediatamente renunciadas:

Hamm: Me sinto um pouco à esquerda demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Agora me sinto um pouco a direita demais. (*Clov move minimamente a cadeira. Pausa*) Me sinto um pouco pra frente demais. (*Mesma coisa*) Agora me sinto um pouco pra trás demais. (*Mesma coisa*) Não fique aí parado (*atrás da cadeira*), você me dá arrepios. (BECKETT, 2002, p. 73)

E o terceiro e mais evidente dos impasses é a irresolução final da partida de Clov. Num contexto pós-catástrofe, não existe significado das ações das quais se possa extrair a coesão plena de um personagem, pois todas elas estão associadas à violência destruidora que desagrega qualquer preceito moral construído em torno da ação. O estado de latência dos problemas se acumula em uma justaposição de sofrimentos e humilhações. Em todas essas situações nos deparamos com “a estática angustiante da continuidade fragmentada” (ADORNO, 2006, p.30). A iminência da partida de Clov, assim como a iminência da degradação e da morte, jamais se concretizam na peça. Instaura-se apenas a sensação de que, sem a capacidade de dotar a realidade das ações humanas de significações para a vida interior, o que resta é apenas uma vontade interrompida de agir.

HAMM: Você não acha que isso durou o bastante?

CLOV: Acho! (*Pausa*) O quê?

HAMM: Essa...essa...isso.

CLOV: Sempre achei. (Pausa) Você não?

HAMM: (abatido) Então é um dia como os outros.

CLOV: Enquanto durar. (Pausa) A vida toda as mesmas tolices (Pausa).

HAMM: Eu não posso deixar você.

CLOV: Eu sei. E nem pode me seguir.

A obra encerra-se na decisão de Clov de deixar o confinamento, logo em seguida desconsiderada, ao notarmos a imobilidade e esvaziamento da concretização do ato decidido. Assim, a eterna procrastinação da ação, para Adorno, expõe a decomposição das categorias dramáticas em aporia. No mundo completamente desencantado e sem possibilidades de novas significações, a vivência do real é “a própria contradição entre a fachada racional e o inevitável irracional” (ADORNO, 2006, p.25). Não há ação porque não há motivação nem da parte do exterior devastado, nem do interior, destituído de unidade do sujeito. No máximo, pode-se pressupor a existência de uma antítese entre os personagens, bem percebida por Adorno: a pulsão de morte em Hamm é o motivo que o deixa vivo e a vontade de viver de Clov pode matá-los. Este impasse de interesses antagônicos se prolonga por toda a obra como a permanência de uma potencialidade de infinitas tramas que não podem ser desenvolvidas, voltando os atos dos personagens a duração das “mesmas tolices”. Todos os desejos, anseios e dúvidas de Hamm e Clov poderiam implicar em ação, caso o universo particular do sujeito não se encontrasse desintegrado na impossibilidade de significação do real. O que se apresenta na história é o enfadonho retorno a si mesmo. Nesse ponto, o que concerne para Adorno como um dos principais significados da inércia do sujeito na obra de Beckett é o aparecimento da dissonância no lugar onde anteriormente se cobrava da arte uma falsa harmonia do real: “as obras herméticas afirmam o que lhes é transcendente não como ser numa esfera superior, mas realçam, mediante sua impotência e superfluidade no mundo empírico, também o momento da fragilidade no seu conteúdo” (ADORNO, 2008c, p.163). Podemos assim compreender que a *ação revogada* é um recurso na obra de Beckett que isola o sujeito de sua realidade e nega radicalmente a suas potencialidades humanas de um “agir refletido”.

Por fim, ao admitirmos a desintegração do sujeito no plano do pensamento e da ação, encontramos o terceiro aspecto da discussão adorniana sobre a negatividade, na obra de Beckett, no que tange ao plano da palavra: *a linguagem emudecida*. Já tivemos oportunidade de discutir neste capítulo a importância da reelaboração formal da linguagem no sentido de que ela permite, na sua autonomia estética e como fato social, que possamos ressignificar tanto o conceito de imitação da realidade – tomando a ideia de *mimesis* como criação – quanto as normatividades estilísticas da história da arte. Este caráter de processualidade da linguagem artística ocorre porque, para Adorno, quando se trata de uma obra de arte autêntica, a construção literária não está dissociada daquilo que ela pretende transmitir.

Na *Teoria Estética*, uma das questões que é dada considerável importância é a disjunção da aparência através da “lógica da formalidade”. Adorno acredita que, na utilização de propriedades artísticas é possível chegar a um estágio de negatividade que quebre o tradicional ilusionismo da arte. Para ele, a aparência na arte, que vai ao encontro da mimetização do mundo empírico, funciona como um alinhamento regrado e repressor da experiência estética. O compromisso com a realidade empírica acaba estabelecendo limites para o que deve ser incorporado na lógica artística do notadamente belo e aquilo que não deve. O que é incorporado à obra como refinamento estético e que age em favor da aparência da identidade do belo natural e do belo artístico assemelha-se a uma ‘filtragem’ daquilo que a verdade do belo expurgou de si, mas que ainda poderia ser alcançado. Adorno aqui retoma os escritos da *Dialética do esclarecimento*: a chave para a imposição do homem na condição de sujeito absoluto do conhecimento – como da beleza – se dá no processo de racionalização conceitual do que outrora foi o indeterminável e o desconhecido natural. A diferença, na interpretação adorniana, entre definição conceitual e paradigmas artísticos é que a arte, na particularidade da exegese e da composição, ainda salvaguarda a possibilidade da condição cifrada e de enigma inesgotável. A beleza da produção artística, como oposição da beleza natural, contém em si o seu negativo, pois é possível liberar através dela aquilo que foi cerceado pelo conceito de beleza natural. Isso ocorre porque, através da processualidade e manuseio da linguagem, a obra de arte incorpora uma confrontação permanente e difusa de sua constituição: ela é produto da criação idiossincrática do homem, e como tal, não pode fugir de ser ao mesmo tempo produto social; aparece com autonomia para refratar, ignorando e incorporando simultaneamente os componentes da realidade; ela tem sua

significação histórico-cultural na proporção em que pode ressaltar eventualidades e idiossincrasias do universo subjetivo; é mediata e imediata. Segundo Adorno, a legitimidade da obra de arte irá depender principalmente de como a estruturação estética rege estes elementos no âmbito de uma linguagem que, no ato da reflexão segunda, exponha o caráter enigmático, dissonante, não-identitário e negativo do que foi instaurado como aspecto de identidade da arte da *mimesis*, da beleza, do sublime e da harmonia. Dirá Adorno: “nas obras de arte, a forma é aquilo mediante ao qual elas se revelam críticas de si mesmas” (ADORNO, 2008c, p.220). Introduzindo esta afirmação no campo dos estudos literários e entendendo que é principalmente a linguagem que, na literatura, fundamenta os princípios da formalização estética, pode-se afirmar que a questão da forma é, de maneira dialética, o momento de logicidade racional de uma obra, mas também o momento de instauração do que está para além desta própria definição do seu papel de ordenação, pois a linguagem também invoca a crítica e a interpretação daquilo que, até ser constituído por ela, era o que havia de desconhecido e inexprimível.

A campanha contra o formalismo ignora que a forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado; isto, e não a regressão à conteudalidade pré-artística, confere o seu objeto ao primado do objeto na arte. As categorias estéticas formais como a particularidade, o desenvolvimento e a resolução da contradição, e mesmo a antecipação da reconciliação pela homeostase, são transparentes ao seu conteúdo, mesmo e com maior razão quando se desligaram dos objetos empíricos. A arte assume a sua posição perante a empiria precisamente pela sua distância a seu respeito; as contradições são nela imediatas e excluem-se simplesmente uma à outra. (...) Quanto mais profundamente o conteúdo experimentado se transforma, até deixar de ser reconhecível, em categorial formal, tanto menos os materiais não sublimados são comensuráveis ao conteúdo das obras de arte. (ADORNO, 2008c, p.221-223).

Tais considerações adornianas ajudam a mostrar qual é o papel negativo da linguagem em *Fim de Partida*, de Beckett. A densidade do sujeito dramático liquidado e que não executa a síntese da significação da realidade aparece refletida diretamente na linguagem dos personagens da obra. Assim, as tentativas de diálogos entre Hamm e Clov não passam de informações mal-entendidas, constrangimentos, sobreposição de temas despojados de sentido e imperatividade desconexa. Tais relações com a linguagem nulificam a habilidade linguística que poderia prover as ações dos personagens de alguma

compreensão da conjuntura desamparada que vivenciam. Tudo que se tem é um automatismo rotineiro do absurdo no conteúdo da linguagem o qual impedem qualquer progressão narrativa ou dramática: “a deterioração objetiva da linguagem, o blábláblá estereotipado e imperfeito da auto-alienação, gerado pela mistura de palavra e frase na boca dos homens” (ADORNO, 2006, p.23). O homem enclausurado em si mesmo, privado de reflexão crítica, e o mundo totalmente devastado e desencantado, contendo apenas indícios mínimos da existência das coisas, tornam-se operadores centrais da decomposição da linguagem que a levam até o máximo ponto da incompreensibilidade do ato de comunicar.

Sendo assim, o procedimento formal básico da construção das frases, cercado da sensação do inconclusivo, tornam as palavras silenciadas em duas acepções: a opacidade da significação da palavra no ato do discurso, negando o que seria próprio da linguagem, e o laconismo das falas, reafirmando a regressão à expressão denotativa de um sujeito retraído a si mesmo. A *linguagem emudecida* é percebida com clareza por Adorno numa passagem do ensaio: “Mas se outrora se instaurava uma tensão, agora os interlocutores deixam-se levar. Sem fôlego, até o emudecer, eles não conseguem mais realizar a síntese de períodos linguísticos e balbuciam frases feitas, que não se sabe se são de positivistas ou expressionistas” (ADORNO, 2006, p. 21). Isso significa que Adorno defende que *Fim de Partida* tem a capacidade de exhibir, no âmbito da palavra fraturada, tanto a repressão do sujeito à sua interioridade quanto a coatividade da realidade inflexível. Mas, além disso, ao apresentar este distúrbio duplo entre sujeito e mundo, expressionismo do ser e positivismo, como integrantes da mesma disfunção da noção do que é “ser humano”, a linguagem beckettiana, na sua autonomia e negatividade, está carregada de uma estética literária para além do princípio do culto ao prazer e tende a recusar o sofrimento, mesmo que o desprazer seja inescapável.

Insistamos então no ponto destacado anteriormente da *Teoria Estética*. Exatamente por mostrar hostilidade à aparência do real, ao que foi determinado como padrões estéticos, podemos encontrar na linguagem desconexa de Beckett o reconhecimento de que a não-identidade das formas teatrais podem se colocar na posição de objeto estético da obra de arte literária. O fundamental é que através do que é dito pelos quatro personagens da peça ficamos sabendo que a realidade está vinculada tanto ao irracionalismo – das ações revogadas, dos objetos que restaram da catástrofe, das

ordens absurdas de Hamm – quanto ao fato da presença do racionalismo na composição do arbitrário e aleatório da linguagem – na tentativa de forçá-la a significar, narrar ou dialogar. Neste sentido, é possível afirmar que a linguagem emudecida, a língua desarticulada das suas principais funções, carregada do que lhe é negativo, aspira a uma outra identidade. A dissonância da palavra diante da harmonia da aparência parece ser o ponto alto da leitura que Adorno faz de Beckett.

Que *desintegração histórica da unidade de sujeito, ação revogada e linguagem emudecida* e seus conceitos derivados como princípio de fragmentação, presentificação da nulidade da ação e entropia da comunicação humana sejam os principais constituintes estéticos da obra *Fim de Partida* de Beckett, de acordo com Adorno, podemos então partir para um questionamento fundamental: como explicar uma aproximação possível destes aspectos com aqueles sobre o romance contemporâneo que eliminam a distância estética quando demonstram a autonomia do narrador ao adentrar em qualquer instância da vida interior do sujeito, como mostrado no texto do romance contemporâneo? Esta questão é um ponto decisivo no que se refere aos procedimentos teóricos desta pesquisa. Diante do exposto, o que podemos dizer é que em todas as três instâncias destacadas aparecem a exigência de repensar como se dá a constituição da reflexão do sujeito, seja no ato de conceituar, no ato de agir ou no ato de dizer. Não seria despropositado alegarmos que *Fim de Partida* encontra na configuração dos três pilares exposto até aqui a reelaboração do que já discutimos anteriormente como “matéria de suscetibilidade” em Proust, a destruição da ação por meios do trauma em Kafka e a “revolta contra a linguagem discursiva” em Joyce. Talvez a diferença é que Beckett tenciona ao extremo o absurdo que é o alcance da interioridade do sujeito autodeterminado em um ser dominado pela ausência de capacidade de gerar polissemia em um mundo administrado, positivado e destruído.

No entanto, fica evidente que os atributos fundamentais da constituição enquanto construção literária no romance de fluxo de consciência e no teatro de Beckett são norteados pelos mesmos caminhos trilhados pela condição do indivíduo moderno: a imputabilidade, autodeterminação e busca pela reflexão crítica. Esses valores serão equacionados na forma artística de maneira que apareçam tanto no corpo do texto como sob várias instâncias do sujeito. A tentativa de encontrar uma resolução para aquilo que é estranho ao sujeito se converte na presença do estranho dentro do gênero literário,

arrastando-o para novos espaços de significação. Assim, entende-se que as questões levantadas por Adorno na obra de Beckett fazem parte do processo de representação da experiência do pensamento do sujeito ao mesmo tempo que estas se estende dialeticamente a questão formal, pois a dissipação da unidade de sujeito está acoplada a função de captar e relatar do narrador, a de ação inconcebível se apresenta como um problema do personagem e do retraimento da linguagem coloca em situação disfuncional a questão do estilo e da língua como instrumento de objetivação da realidade. É neste sentido que acreditamos que é da representação do *stream* na literatura que o romance enquanto epopeia negativa encontrou uma forma de estabelecer uma crítica dos estados de desintegração, revogação e mudez. E somente alcança isso na tentativa de evidenciá-los como são na vivência e na mente dos personagens.

3.2. O modelo beckettiano de romance: fluxo como negatividade

Procurando depreender as relações necessárias e significativas entre as categorias de análise expostas até aqui e a concepção negativa que possa ser extraída diretamente do texto narrativo que conserva os principais fatores de subjetividade em fluxo de consciência, comentaremos aqui os três romances de Beckett, mesmo que de maneira sucinta, buscando entender como estas obras, de um lado, investem no reconhecimento dos impasses criados pela tentativa de produzir uma figura que encara o estorvo da ciência de sua própria subjetividade e, do outro, no plano da tradição literária, no reconhecimento da mutação do gênero romanesco naquilo que não tem mais uma forma de romance. A ideia aqui é transmutar as categorias que Adorno aplicou na leitura de *Fim de Partida* e observar se eles são condizentes com os romances de fluxo de consciência.

Consideremos, em primeiro lugar, *Molly*, início da trilogia, escrito em 1947, mais precisamente dois excertos, um pertencente ao monólogo Molloy e outro ao de Jacques Moran, referentes às duas etapas das quais o romance se constitui. Nossa intenção é compor um registro do grau de interioridade da narrativa que se encontra em comum acordo com os pressupostos adornianos de uma dialética negativa:

Fazia-me as perguntas de boa vontade, uma após outra, apenas para contemplá-las. Não, não de boa vontade, mas racionalmente, para me certificar de que continuava lá. E no entanto continuar lá nada me dizia. Chama isso de refletir. Refletia quase sem parar, não ousava parar. Talvez àquilo devia minha inocência. Ela estava um pouco sem viço e meia comida pelas bordas, mas gostava de tê-la, sim, gostava bastante. Muitíssimo grato, como me disse um dia um garoto para quem apanhei a bola de gude, não sei por quê, nada me obrigava, e ele provavelmente teria preferido apanhá-la sozinho. Ou talvez não houvesse necessidade de apanhá-la. E o esforço que me custou, por causa da minha perna dura! Aquelas palavras se gravaram na minha memória para sempre, com certeza porque as compreendi logo, o que nem sempre me acontece. Não que fosse duro de ouvido, porque tinha o ouvido bastante aguçado e percebia talvez melhor do que ninguém os ruídos que não comportavam um sentido bem definido. Então de que se tratava? De uma falha da cachola talvez, que só se punha a raciocinar quando percutida várias vezes, ou que percutia se quisermos, mas num nível baixo do raciocínio, se isto é imaginável e seguramente é imaginável, como o percebo. Sim, as palavras que ouvia, e as ouvia muito bem, por ter o ouvido bastante aguçado, eu as ouvia a primeira vez, e mesmo ainda a segunda vez, e muitas vezes até a terceira vez, como sons puros, isentos de significação, e talvez isto seja uma das razões pelas quais a conversação me resultava terrivelmente cansativa. E as palavras que eu mesmo pronunciava e que deviam ser acompanhadas quase sempre com um esforço de inteligência, muitas vezes me pareciam zumbidos de insetos. (BECKETT, 1988, p. 46-47)

* * *

Não demorei a escorregar e a ficar de costas. Não tardaria a acrescentar a soma dos meus conhecimentos que quando de todas as posições assumidas sem pensar pelo homem normal só restam duas ou três abordáveis, então só há um enriquecimento delas. Teria mesmo afirmado o contrário, por teimosia, se não tivesse passado por aquilo. Sim, não podemos ficar de pé, nem comodamente sentado, nós nos refugiamos nas diferentes posições horizontais como a criança no regaço de sua mãe. Nós as exploramos como nunca antes e nelas encontramos delícias insuspeitadas. Logo se tornam infinitas. E se apesar de tudo acabamos por ficar cansados, basta ficar de pé por alguns instantes ou simplesmente sentar. Aí estão as vantagens de uma paralisia local e indolor. E não me espantaria que as grandes paralisias clássicas comportem satisfações análogas e talvez ainda mais desconcertantes. Deve ser alguma coisa estar impossibilitado de se mexer! Fico tonto só de pensar. E junto com isto uma afasia completa! E talvez uma surdez total! E quem sabe uma paralisia da retina! E muito provavelmente a perda da memória! E aquele tanto de cérebro intacto para poder exultar! E para temer a morte como um renascimento. (BECKETT, 1988, p. 136-137)

No primeiro trecho, pensamento, ação e linguagem aparecem como um reflexo direto dos três pontos destacados na obra de Beckett por Adorno, evidenciando a falência de mediação da condição de sujeito moderno. Se pudermos extrair uma noção de enredo da primeira parte de Molloy, podemos dizer que este inicia seu relato afirmando está no quarto de sua mãe e que, recolhido neste isolamento, sua vivência atual é defrontar-se com uma grande incapacidade de narrar os acontecimentos que o levaram até aquele lugar. Desorientado em relação ao tempo e ao espaço, com uma essência interior “meio comida pelas bordas” e uma memória corroída que “refletia quase sem parar” – em fluxo – Molly descreve uma trajetória por espaços ermos, forçado a uma solidão humana que só é interrompida quando se depara com figuras que ratificam a miséria da comunicação entre os sujeitos, imprimindo a condição inicial de abandono ao seu próprio ser. Assim, a sensação de isolamento aparece enquanto admissão de sua consciência agônica e também pelo seu negativo: o fracasso da tentativa de interação. O fato é que o retrocesso psicológico e físico de Molloy que irá se arrastar até um estágio pré-desfalecimento indica a forma aguda do sofrimento do ser diante da entrega a sua própria existência imediata. Sem condição de mediação com o mundo ou com outros sujeitos, o personagem se entrega a volição inócua. No dizer do próprio personagem, até as palavras, enquanto expressão conceitual, chegam “abaixo do raciocínio”, alguém do que podem significar, assemelhando-se a ruídos e zumbidos.

No trabalho *Samuel Beckett – O silêncio possível*, Fabio de Souza Andrade reconhece a indeterminação das noções de sujeito e objeto na consciência narradora de Molloy. O estudo de Andrade repercute questões já esboçadas nas leituras de Adorno: a identidade de Molloy na afirmação de sua subjetividade incorre em uma ostensiva lacuna no seu interior, que não consegue mais empregar sentido nas ações que realiza para além daquilo que é apresentado no desconcerto e falhas de sua memória. Relacionando esta questão ao que atribuímos como desintegração da unidade de sujeito, podemos dizer que a existência de Molly desponta como uma metafísica inoperante, o que motiva Andrade a afirmar que “Molloy não tem esperanças de que a somatória deste acúmulo de fatos redunde em um sentido unitário, resgate uma identidade perdida, enfim, faça de sua vida uma totalidade significativa” (ANDRADE, 1998, p. 48). Do mesmo modo, na inexistência de mediação do sujeito, o que resta para Molloy é aquilo que Andrade

denominará de *epanortose*, um retorno constante a um ponto já tratado e desgastado, inviabilizando qualquer síntese que delimite as reflexões do sujeito. Nesta situação de contínuo regresso se encontram o impulso para encontrar sua mãe (embora não entenda quais os motivos desta busca), a intensificação da dor física (na disfunção de suas pernas), a presença/ausência da bicicleta e a compulsão irresistível a chupar pedras. Diante da inexequibilidade da metafísica, os percursos exteriores do percebido e interiores do pensado se tornam circulares, girando em torno da vontade de desdobramentos que não se realizam nem no plano da ação, nem do pensamento e nem da linguagem: tenta resgatar na memória sua história, mas não consegue revelar praticamente nada significativo sobre si para a situação presente; tenta também encontrar motivos e causas para determinadas ações, mas sem conseguir estabelecer avanços no plano físico – sair do quarto em que está ou mesmo locomover-se devido as pernas defeituosas – aprisiona-se a sua interioridade; a tentativa de exprimir qualquer substancialidade através da linguagem se torna enfadonho e entrópico, a ponto de Molloy denunciar seu aborrecimento com a necessidade de ser uma voz narrativa sem se convencer de que vale a pena continuar narrando. Podemos perceber um exemplo disso quando diz “Não, não posso reproduzir este diálogo imbecil” (MOLLOY, 1988, p. 31)

A noção de comunicação se apresenta como uma questão de bastante relevância para entendermos o plano estético de Beckett e, devido a isso, insistiremos nela mais um pouco. Voltando para o trecho destacado da primeira parte do romance, Molloy expressa como os “sons puros isentos de comunicação” devem ser acompanhados por um “esforço de inteligência”. A ênfase no aniquilamento da capacidade de expressão, com o mau funcionamento das palavras, e no contrassenso linguístico veemente que acompanha a não-coesão textual, no plano estilístico que Beckett determina para a representação da interioridade de Molloy, apontam para a intensificação da *epanortose* como forma de reinterpretação contrária e constante de tudo o que é enunciado no discurso. Ou seja, a “falência do relato” dissolve as tentativas de representação realista do mundo e nos coloca diante de um novo paradigma do discurso narrativo, fundamentado tanto na negatividade da busca por uma unidade lógica da expressão linguística quanto na desestabilização das principais categorias de narratividade. Utilizando uma definição de Andrade, Beckett instaurará uma “nova gramática narrativa”.

Muito haveria a se dizer a respeito da primeira parte desse romance, principalmente no que se refere a outras ilustrações sobre esta condição negativa observada no campo micrológico da linguagem, tema que poderemos recuperar na parte analítica da nossa pesquisa. Isso porque nos interessa no momento investir no trecho da segunda parte da obra, do discurso de Moran, e de como o seu princípio de subjetividade vai regredindo até um processo de transformação naquilo que lhe é contraditório: a condição de Molloy. Ora, a segunda parte se inicia num dia dominical corriqueiro na vida de Moran, mas que logo é interrompido pelo surgimento de um mensageiro que lhe entrega a ordem para sair em busca de Molloy. Moran é impulsionado a agir no “caso Molloy”, mas ao longo de seu relato, este processo de encontrar o paradeiro de uma pessoa física vai se transformando, paulatinamente, no reconhecimento e descoberta da condição da figura do desaparecido em sua própria condição, seja interior ou exterior. Em Moran, a identidade de si mesmo vai alcançando instâncias gradativas de perda de sua constituição de identidade e avançando em um processo de coerção da realidade muito próximo da vivenciada por Hamm e Clov, em *Fim de Partida*. A respeito disso, vemos Moran exercer sobre seu filho uma coerção autoritária o que torna claro o desenvolvimento de um ponto de vista imperativo sobre o mundo que ele vai desenvolvendo ao longo da busca de Molloy.

A tarefa de encontrar Molloy jamais será concretizada, apenas transformada em um único ponto de referência presente no pensamento devido a coibição da ordem positiva a ser cumprida e que é sempre lembrada, mesmo que tangencialmente nos momentos de maior regressão para dentro de si. Ora, além de estar descrevendo a situação em que se encontra dentro de um quarto que desconhece seu percurso até ali, em determinado momento, Moran nos diz que passou a sentir dores nas pernas, que foi abandonado na floresta, que dependeu de uma bicicleta e que sua memória adquiriu significativos hiatos de sua vivência enquanto sujeito. Fica claro que houve aqui um princípio de introjeção psíquica que Moran busca denegar, mas que não tem como livrar-se da situação. Se tomarmos a perspectiva adorniana, é possível compreender esta relação entre as duas partes do romance como entrecruzamento dos princípios de uma dialética negativa, em que a segunda parte do romance funcionaria como uma antítese malograda pela intromissão direta daquele que está perdido na essência daquele que o procura. Não existiria mais possibilidade de síntese no confronto dos opostos entre Molloy e Norman, pois ao final da narrativa, estes opostos foram apaziguados na perda da identidade da

antítese e na transformação em reconhecimento da tese. Norman não vai ao encontro de sua não-identidade, não vai ao encontro do processo de conhecimento a partir de uma reflexão crítica, mas se entrega aquilo que já está dado no romance: a Molloy. Há assim no romance uma frustração dupla de sua forma: a trama não se soluciona e o personagem, nem no pensar nem no agir, consegue desenvolver qualquer instância que se reconheça na sua não-identidade, sendo apenas moldado, numa operação mimética do seu ser, a imagem da figura do outro, sem direito a acionar sua subjetividade como forma de mediação. Tudo isso fica demonstrado no final do trecho que destacamos em que Moran diz “Deve ser alguma coisa estar impossibilitado de se mexer! Fico tonto só de pensar. E junto com isto uma afasia completa! E talvez uma surdez total! E quem sabe uma paralisia da retina! E muito provavelmente a perda da memória!”. Não parece restar dúvidas que esta condição é sintomática dos efeitos da desintegração, revogação e mudez que buscamos registrar como constituinte formal do romance beckettiano, mas além disso, demonstra o quanto sua obra consegue extrair da angustia e sofrimento da repetição o viés crítico para a renovação do gênero romanesco pautado na configuração de uma nova condição social, psicológica e estética do sujeito.

Em *Malone Morre* temos a repetição de um protagonista em estágio moribundo, imobilizado em sua cama e, desta vez, escrevendo em condições totalmente precárias. Diferente da narrativa de Molloy, que está dividida em duas partes em que a segunda vai incorporando elementos da primeira até alcançar um patamar de identificação, neste segundo romance da trilogia de Beckett, apesar de existe também dois planos narrativos, eles desta vez são trabalhados numa perspectiva de entrecruzamento de momentos. Assim, o romance é o registro de Malone de todo o seu processo de decadência existencial e, simultaneamente, na medida em que espera o seu perecimento, o registro da história de Sapo, posteriormente chamado de Macmann, personagem criado pelo protagonista como única alternativa para distração enquanto sua vida perdurar, vida esta em iminência de indescritível situação funesta.

Nesta empreitada, encontramos um narrador submetido à circunstância crítica de insulamento, a ponto de não conseguir mais, no estágio derradeiro de sua vida, encontrar substancialidade do seu passado para desencadear um processo de identidade de si mesmo. De um modo geral, poderíamos dizer que Malone é o avesso do narrador proustiano, pois não identifica em sua memória aquilo que ele um dia foi, nem sente

desejo ou capacidade de desvendar, através do esquadrinhamento especulativo do passado, os motivos que o levaram ao seu estado de confinamento. Sem passado, sem mobilidade ou sem acesso a qualquer diálogo com outros sujeitos, restam-lhe duas únicas preocupações: o estado presente de sofrimento e o processo de criação imaginativa de um personagem com um passado próprio. No primeiro caso, poderíamos recorrer a célebre interpretação benjaminiana do quadro de Paul Klee (BENJAMIN, 1994, p.226) para interpretar o personagem. Os fragmentos da história pessoal de Malone são reduzidos a presença de pouquíssimos objetos pessoais no seu quarto. Ele, em vão, tenta algumas vezes lhes atribuir algum significado, mas, por mais que ele volte sua visão para o passado, em seus objetos, as condições do presente o impulsionam progressivamente para um aguardado desfecho de morte. Neste sentido, Malone tem esperança de redimir, no ato da morte, seu sofrimento e sua espera. No segundo caso, temos praticamente uma pulsão de ficcionalidade com a função de preencher este vazio interior do sujeito, mesmo que este personagem criado duplique o processo de alienação de si mesmo, já que a personalidade de Sapo parece ser desprovida de potencialidade de reflexão crítica que leve à insurgência de processos dialéticos de conhecimento do mundo.

Se retomarmos um trecho da *Dialética Negativa*, que já tivemos oportunidade de mencionar no tópico anterior, poderemos entender melhor como se dá o advento da inoperância de Malone pelo viés daquilo que Adorno chamou em um dos subtítulos de sua obra como “Metafísica da caixa de luz”. Preocupado com o problema na metafísica hegeliana, em que se coloca o sujeito em si, meramente abstrato, como determinante do processo dialético do conhecimento do mundo, o filósofo frankfurtiano retoma o Karl Marx crítico da falsa identidade e de *A Ideologia Alemã* (2002), quando ratifica a metáfora da câmara escura, com o objetivo de explicar que, sem o princípio do teor coisal no ato da reflexão, ou seja, na inversão do processo dialético hegeliano, o sujeito se empobrece e universaliza seu ser em uma falsa ontologia do que lhe é humano. Adorno acrescenta a esse processo de alienação do ‘sujeito para dentro de si mesmo’ o fator determinante do contexto daquilo que se encontra dentro da câmara escura, os fatores de determinação daquilo que não é percebido pelo lado escuro – ou negativo – do disposto:

Como se através das brechas de uma torre, ele olha para um céu escuro no qual desponta a estrela da ideia ou do ser. Porém, precisamente o muro em torno do sujeito projeta em tudo aquilo que ele conjura sombra do

elemento coisal que a filosofia subjetiva combate então uma vez mais de maneira impotente. (ADORNO, 2009, p.123)

Na estrutura do romance *Malone morre* as coisas se passam de uma forma em que a representação da realidade acontece análoga a questão colocada por Adorno. Preso em seu quarto, de onde dispõe apenas de uma janela voltada para o mundo exterior, Malone dispõe de quase nenhum pertence, de quase nenhum contato humano e traz consigo o preceito de que a morte tarda a chegar. Com sua historicidade de vida sequestrada, Malone passa a ser um ser para si mesmo, seu único projeto de vida é esperar passivamente a extinção da própria existência, num desejo de se encontrar com seu destino final. Parece aqui que estamos mais uma vez diante da epopeia negativa, em que a narrativa é configurada com os últimos vestígios da realidade histórica na mente do sujeito, que insiste em significar quando já não tem mais condições para isto. Ora, dirá Malone: “Tentei Refletir sobre o começo da minha história. Há coisas que não compreendo. Não significa nada. Posso prosseguir” (BECKETT, 1986, p. 18), e mesmo assim progride na narrativa, conta sua história e de Sapo/Macmann com toda a carga de ações inócuas e de ausência de diálogos.

Fabio de Souza Andrade, mais uma vez, compreende bem que a clausura física é sinônima da clausura da existência e do pensamento: “a primeira descrição que Malone faz do quarto é também uma cartografia do seu espírito (palavra que ainda emprega, inseguro de sua aplicabilidade), cumprindo uma trajetória de encolhimento, de concentração” (ANDRADE, 1997, p. 135). Sem a complexidade do mundo, reduzida a uma janela e ao que acontece no interior do quarto, sem também haver nenhum sinal de que pode recuperar qualquer memória daquilo que ele foi enquanto sujeito histórico, Malone não tem meios para chegar a uma clarividência do seu ser, ficando aquém de suas possibilidades. Fica remanescente apenas o que o narrador vai chamar em uma passagem de “catalepsias da alma” (BECKETT, 1986, p. 31). Diríamos que este termo teria sua acepção nas características da insatisfação, primeiro, do seu estado precário do corpo e da mente, segundo, da consciência de que dificilmente Malone pode atribuir significado às coisas que possui no quarto ou às suas ações, como o bastão ou a luz que acende do outro lado da janela, e, terceiro, da eterna espera que a morte venha para poder encontrar seu traço de humanidade para além de sua vontade de ficção. É curioso como Malone não consegue decifrar a si mesmo quando colocado em silêncio com sua própria consciência,

reconhecendo que há um vácuo no que diz ser sua alma e que isso o leva a impotência de encontrar qualquer conclusão sobre um mundo silencioso:

Os barulhos também, gritos, portas, murmúrios, param durante dias inteiros, o dia deles. Então o silêncio do qual, sabendo o que sei, me contentaria em dizer que nada tem de, como dizer, nada de negativo talvez. E docemente seu pequeno espaço volta a zumbir. Podem dizer que é minha cabeça, e me parece muitas vezes que estou dentro de uma cabeça e que estes oito, não, seis, estes seis andares que me cercam são de puro osso. Daí a concluir que a cabeça é a minha, não, nunca. Uma espécie de ar circula, já devo ter dito isso, e quando tudo fica quieto escuto-o batendo nas paredes e sendo repelidos por elas. E então em algum lugar no meio do espaço, outras ondas, outras vagas, se fundem e se quebram, donde eu suponho este frágil barulho de praia aérea que é meu silêncio. Ou é a tempestade que se levanta, como na atmosfera terrestre, e cobre os gritos das crianças, dos moribundos e dos namorados, de quem eu digo em minha ingenuidade que param, quando na verdade não param jamais. Difícil dizer: e dentro do crânio, um vácuo? É o que pergunto. E se fecho os olhos, os fecho realmente como não pode fazê-lo os outros, mas como eu posso, pois há limites para a minha impotência, então às vezes minha cama se ergue e levita no ar, ao sabor dos redemoinhos, como um fio de palha, e eu dentro. Não é uma questão de pálpebras felizmente, mas como se a alma precisasse ser velada, esta alma negada em vão, vigilante, na noite sem porto nem navios nem matéria nem entendimento. Ah, sim, eu tenho meus pequenos passatempos e eles (Beckett, 1998, p. 59)

É importante lembrar que nos pensamentos de Malone há referência a uma expressão que se repete ao longo do romance: “é humano”. Em todas as vezes em que ele menciona a expressão demonstra que possui uma noção de limitação do que pode ser concebível para a realização do ser humano. Em nenhum momento Malone vai ultrapassar a linha de sua existência presentificada, não força resistência ao estado em que se encontra, não se desespera com sua dor, nem alimenta esperanças de que algo de imponderável ainda possa acontecer com sua vida. Apenas espera a morte, com sofrimento, e é esta a sua definição moral do que é “humano”. Todo este valor existencial pautado na não-transformação do ser para além do que ele é será representado literariamente na vida sofrida, fatídica e desconfortável do protagonista que ele mesmo criou, Sapo. A experiência de vida de Sapo, já pobre de vivências, é facilmente anulada pelas forças exteriores que o leva para a uma conjuntura análoga a de Malone, quando se encontra numa espécie de asilo, encerrado em um quarto e vivendo situações

desagradáveis. Ora, no romance, Sapo somente pode existir sendo submetido ao que é determinado pelo campo limitado de valores de Malone e, por isso, assim como Norman vai ao encontro Molloy, ele caminha para o encontro da condição do seu criador: o insulamento e a expectativa de um fim. Ao mesmo tempo, a relação com o mundo exterior de Malone gera costumes e valores que correspondem, na medida do possível, aos de Clov, em *Fim de Partida*.

Ao final, a aproximação entre o fim da vida de Malone e de Macmann se dá num encerramento abrupto do texto, encerrando as duas narrativas com a chegada daquilo que se esperava. Definitivamente, para Malone, sua vida estava totalmente atrelada a iminência da morte e, na morte, sua vida atinge a plenitude daquilo que tanto desejava. Vivenciar esta jornada como uma dialética da agonia, sem recuperar qualquer impasse de sua existência, ou qualquer significado que possa compensar seus dias de sofrimento, reflete o quanto Malone já estava irremediavelmente em um “grau” avançado da desintegração histórica da unidade de sujeito, consequência do reducionismo do ser humano a si mesmo, mergulhado na impossibilidade de gerar impasses de sua relação com o mundo.

Resta-nos fazer uma breve leitura de *O Inominável*, de 1949, romance que parece exceder as próprias categorias analisadas até aqui devido a sua radicalidade desconstrutiva. Aqui, as regressões do sujeito e de sua ação já se encontram em um estágio pós-desintegração, tornando-se nulo buscar encontrar traços de um ego ou de uma atitude exterior. Como se sabe, este romance é caracterizado por seu extrato linguístico ininteligível, oriundo de um ímpeto de resistência ao seu próprio apagamento e carente de um trajeto que leve a comunicação de alguma definição imagética. *O Inominável* parece ser uma profunda provocação de Beckett a vários graus da normatividade humana, pois seja no que tange as questões literárias, seja nas questões filosóficas de cunho metafísico e da teoria do conhecimento, sua estratégia é recorrer às inexistentes afeições do sujeito que narra e do objeto narrado. *O Inominável* será caracterizado por seu constante propósito de chegar através da insistência de um vínculo objetivo ao seu contrário: a transgressão, a anomia e a exceção. Desta forma, concordamos com Andrade que, neste romance, “o único caminho possível para chegar a este discurso depurado é uma via negativa, passa pela demonstração de tudo aquilo que ele não é, da insuficiência mentirosa dos múltiplos aspectos que ele já assumiu no passado” (ANDRADE, 2008, p.

147). Aquele cujo nome não se conhece, mas que possui trações de uma entidade narrativa, não se materializa em ser, embora tenha a propriedade humana de ordenar a realidade através da linguagem e, neste sentido, de investir na tarefa da qual compreende que é impraticável: projetar na capacidade linguística aquilo que a natureza enquanto objeto se recusa a ser estabelecida. Esse último romance da trilogia de Beckett busca expor, em forma de fluxo, o insucesso do entendimento humano, reproduzindo em fragmentos aquilo que está ciente de que é incomensurável. Aqui vale a pena lembrar novamente quão perto estamos do Adorno da posição do narrador contemporâneo, quando constata que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55). Para que não fiquemos apenas na suposição teórica, cabe aqui destacar do texto literário este aspecto de negatividade que é desenvolvido sistematicamente no âmbito da análise linguística:

Não digamos então nada, nem que me mexo, nem que não me mexo, é mais seguro, já que não tem mais importância, e passemos às coisas que têm. Quais? Esta voz que falta, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, velha demais talvez e humilhada demais para poder dizer alguma vez enfim as palavras que a façam parar, sabendo-se inútil, para nada, que não se escuta, atenta ao silêncio que ela rompe, por onde talvez um dia reapareça o longo suspiro claro de advento e de adeus, é uma delas? Não farei mais perguntas, não há mais perguntas, não conheço mais nenhuma. Ela sai de mim, ela me preenche, ela clama contra as minhas paredes, ela não é a minha, não posso detê-la, não posso impedi-la, de me dilacerar, de me sacudir, de me assediar. Ela não é a minha, não tenho uma, não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei, é em torno disso que é preciso girar, é a propósito disso que é preciso falar, com essa voz que não é minha, mas que só pode ser minha, já que só há eu, ou se há outros que não eu, aos quais esta voz poderia pertencer, eles não chegam até mim, não direi mais nada, não serei mais claro. (BECKETT, 2009, p. 48-49).

Com uma certa pretensão, poderíamos dizer que a linguagem irresoluta que narra é a manifestação literária de uma dialética negativa. A ideia de que a existência enquanto narrador é um dever humilhante e inútil e que ela é, ao mesmo tempo, uma força que se apodera do seu âmago e de sua voz, deixando em suspensão durante toda a narrativa o princípio de identidade parece ser sintomático desta qualidade de negatividade inerente da configuração formal do romance. Esta entidade narradora não consegue se definir como um sujeito que se prontifica a realizar uma narração, sendo uma entidade em primeira pessoa e negando sê-la concomitantemente, de modo que não consegue ter a

menor precisão se sua natureza é apenas uma objetivação de outras vozes que lhe vem para ser incorporadas, provocando a nulificação de sua subjetividade, ou se é apenas um sujeito fruto da mesma degradação e deterioração que atingiram Molloy e Malone. O fato é que é possível reconhecer neste texto de Beckett a experiência de uma consciência agonística e disruptiva a qual acreditamos que sua matriz está vinculada a noção de não identidade, de não conceitual e de não narrativo.

Nossa premissa então é a de que Beckett edifica uma proposta de romance em que o seu principal ponto da construção estética é a de que a faculdade de pensar do ser humano está marcada pela forma da negatividade, por mais que esta possa ser tolhida e alienada de si mesmo e do mundo ao qual se encontra.

Ao abranger a questão para a esfera da forma linguística, constata-se que a exigência do romance em identificar qualidades pela não-identidade também se encontra no que se refere ao estatuto da linguagem romanesca e em toda a dimensão discursiva do que é relatado. Acreditamos que é possível aproximarmos entendimento humano e linguagem, nesta ocasião, se levarmos em consideração que a mediação entre sujeito e objeto é uma característica do plano da dialética muito próximo da lógica da teoria da linguagem, na sintaxe, que pressupõe a existência de um elemento que se afirma através de predicções e que exige uma mediação conceitual e contextual para se externalizar em uma língua social. Ora, em *O inominável*, o dismantelamento e a inoperância da linguagem em executar a dupla função de conceituar o mundo e trazer para a realidade as marcas de subjetividade de um Eu de forma coerente inviabilizam qualquer sistematização narrativa pela afirmação. A condição de determinação da existência do sujeito ou do objeto, difusos e irresolutos, dar-se através da afirmação da sua existência naquilo que será posteriormente negado. Assim, como se encontra no trecho destacado, o ato de se mover é prontamente confrontado pelo não se mover; as palavras rompem o silêncio muito embora possam não significar nada; a mudez existe mas não se deve calar; ela é constituída por um Eu e, no entanto, pode pertencer aos outros. Com isso, queremos deixar claro, ao constatar na construção literária, que o romance de Beckett é praticamente todo guiado pela permanência da apresentação de antagonismos de uma pretensa dialética, mas que logo é frustrada pela inviabilidade de mediação entre suas partes, pois este outro logo se instala adequadamente ao caos narrativo.

Nota-se que, sem dúvidas, há uma desativação, em *O inominável*, de praticamente tudo que esboce uma narrativa, restando apenas a manifestação de uma linguagem de difícil compreensão. Este é um ponto importante em nossa discussão: no despojamento da linguagem narrativa, quase metalinguística, existe o risco dela ser tratada como uma ontologização dos recursos formais da linguagem, abandonando a questão do sujeito e sua relação com o mundo. Parece-nos arriscado compreender que o romance em questão abandona o princípio de reflexão especulativa do ser simplesmente em nome de uma linguística “purificada”. Os excelentes estudos de Alain Badiou (2003) e Rosanne Bezerra de Araújo (2009), por exemplo, ao tratarem desta condição da linguagem, buscaram reconhecer na durabilidade da linguagem beckettiana uma vontade de um objeto a que se possa atribuir sentido ou sentimentos, como o amor ou o reconhecimento de um niilismo heroico. Embora concordemos com estes autores quando afirmam que um estado desordenado e indiferenciado dos elementos narrativos reconstrói a noção romanesca a partir do tangenciamento dos seus aspectos, não nos parece correto, no sentido que queremos encontrar da relação entre negação e fluxo de consciência, reconhecer a presença do amor ou do heroísmo como seus únicos aspectos negativos. O que queremos dizer é que a voz narrativa no romance, categoricamente, insiste em instaurar no texto a sua própria noção de negatividade e que o principal tema que pode ser extraído da narrativa é a própria problematização complexa da relação entre linguagem e ser, e tudo aquilo que não se pode ser nomeado.

Nossa posição diante da questão, e que não podemos perder de vista, é que Beckett, em *O inominável*, libera a experiência da voz negativa, fundamentada na ruptura completa das definições de sujeito e objeto. *O inominável* torna-se a voz instauradora de uma dialética negativa, em que a não identidade do narrador e o aparecimento de qualquer evento que insiste em ser relatado como única forma de garantir a existência se revelam como a irrupção do elemento negativo. O que rege a necessidade dos protagonistas-narradores de estarem em contato com a criação, como se existisse uma pulsão ontológica de ficcionalidade, em toda a trilogia beckettiana, e mais precisamente em *O inominável*, é o papel da expressão linguística enquanto registro do fundamento negativo e transgressor da experiência, que só podemos perceber quando desponta no amago da reflexão em fluxo de consciência, fato que já pode ser remetido aos primórdios das teorias de William James, discutidas no nosso primeiro capítulo.

É importante ressaltar que esta leitura apressada da trilogia de Beckett é apenas uma tentativa de apreender, e demonstrar no corpo do texto literário, como as noções de uma dialética negativa, e sua potência de indeterminação compreendida na constituição crítica da reflexão do sujeito, encontram na técnica romanesca do fluxo de consciência algumas propriedades de confecção artística que garantem seu modo apropriado de representação literária. Nestes casos analisados da obra de Beckett, na situação mais extrema de regulação dos atos humanos, ainda é possível atinar para o último degrau de um inconformismo que se posiciona contra a determinação completa da categoria de sujeito no mundo moderno. Isso nos permite pensar que as insistências derradeiras de Molloy, Malone e o Inominável sejam a ‘mônada crítica’ que resta de indecifração do sujeito contra o esclarecimento e desencantamento do ser e dos entes que o racionalismo das instituições e dos ordenamentos dos valores morais da vida prática imputam. No mais alto grau de racionalismo, o momento de repressão completa da natureza pela razão revela-se como potencialidade.

Considerado sob a perspectiva adorniana, não parece que o pessimismo beckettiano caminha ao encontro daquele niilismo que finda a existência do ser. Ao contrário disso, gostaríamos de pensar que os personagens-narradores de Beckett, como portadores de um destino obstruído e estorvado, não se encontram à espera da autoconstatação de que suas existências não possuem nenhum sentido na subjetividade vazia. Isso porque este auto reconhecimento do ser em si já está presente desde o início de cada narrativa, no entanto, o que podemos apontar como crítica a hipóstase da autonomia do sujeito é que na constatação das impossibilidades de ação, pensamento ou linguagem, que circundam os personagens da trilogia existe uma força que os faz não sucumbir por completo e de imediato, se agarrando aos últimos fragmentos da experiência como maneira de suportar a condição de antagonismo dialético não resolvido. Na leitura de Adorno, em se tratando da obra de arte contemporânea, “a negação da síntese torna-se princípio de configuração” (BECKETT, 2008, p.237). Neste sentido, a forma de fluxo de consciência como mecanismo estético que propicia a fluidez das imagens e dos conceitos assume um papel de estranhamento e transformação daquilo que se quer manter único, daí esta técnica caminhar apropriadamente junto com a noção de dialética negativa.

Muito haveria a ser dito a esse respeito da obra de Beckett, principalmente no que se refere ao modo como extrapola as categorias tradicionais de romance. Por enquanto,

faz-se necessário projetar algumas últimas considerações sobre a questão da dialética negativa como uma das motivações estruturais dos romances em fluxo de consciência, antes de adentrar propriamente na análise do contexto e obras da literatura brasileira. Insistimos uma última vez na questão já tratada no tópico anterior do problema do sentido da negação do sentido, presente tanto na poética de Beckett quanto na *Teoria Estética* de Adorno. A aparição daquilo que rejeita a conceituação pelo narrador do romance tende a ser tratada como elemento do absurdo e, como tal, passa a figurar como questão supérflua ou secundária na configuração formal de uma obra. No entanto, este tipo de interpretação que rotula o ‘absurdo’ da obra somente reproduz aquela questão inicial da *Dialética do Esclarecimento*, em que é preciso nomear o desconhecido para que, em favor de uma autoconservação do homem frente ao medo do que não conhece, possa dominá-lo transformando-o em uma identificação familiar. Queremos dizer com isso que o teor de indeterminação que uma obra de arte pode oferecer não será tratado aqui como absurdo, mas como abertura para o que é negativo da obra romanesca, um elemento não integrado que rompe a pureza da unidade narrativa e dá a oportunidade de experienciar o novo na elaboração artística, caráter inegociável da obra de arte autêntica, e que se faz evidente na literatura, principalmente nas obras em fluxo de consciência, em que a disjunção e sobreposição de ideias são propriedades formais regulares.

Isso posto, podemos tentar delinear a última questão que nos interessa enquanto fundamentação teórica: haveria um ponto substancial localizável na condição humana que fundamente a resistência à positividade completa do ser? Adorno encontra uma resposta plausível no diagnóstico de que a determinação reguladora da identidade do sujeito infunde a experiência do sofrimento, sentimento impossível de ser mensurado em conceitos ou expressividade e, portanto, princípio de negatividade social e individual. *Leitmotiv* do nosso próximo tópico.

3.3. Fluxo de consciência: estética do pensamento e sofrimento.

Resta-nos tratar, em última instância teórica, do modo como a concepção de sofrimento em Adorno pode contribuir para o entendimento da condição estética negativa do processo de fluxo de consciência nos romances contemporâneos. As narrativas em *stream* têm em boa parte de sua constituição a representação da consciência de um personagem no momento premente do seu pensamento, instante em que toma conhecimento do material histórico, da natureza e da figura do homem, seja esta na sua própria imagem ou na imagem do outro. Vimos que este recurso literário permitiu ao narrador imbricar-se em todas as distâncias da realidade interior e exterior da relação entre sujeito e mundo, possibilitando à literatura ir além da conceptualização de unidade no realismo tradicional flaubertiano e prolongando os caminhos trilhados pelo romance até a dimensão da não-identidade da experiência do sujeito, em sua representação literária. Assim, pode-se indicar que as narrativas de Joyce, Proust e Beckett estão fundamentadas na insistência permanente de articular o negativo em uma linguagem que, admitindo suas limitações enquanto meio de transmissão daquilo que é irredutível à linguagem, não se resigna à invariabilidade dos procedimentos literários nem à homogeneização de uma definição de sujeito em seus personagens.

Vimos também que uma das noções fundamentais da Teoria Crítica, principalmente na *Dialética do Esclarecimento*, diz respeito à condenação do ordenamento e normatividade da vida prática e dos valores morais submetidos ao investimento teleológico da razão instrumental. Nesta sociedade administrada, os conceitos definidos como certezas de identidade entre pensamento e realidade seriam o principal mecanismo legitimador da crença de que o desenvolvimento de uma ciência amparada completamente na racionalidade caminha para um garantido bem-estar social do homem. Com esta promessa de felicidade iluminista da condição humana, tudo que é incorporado nestes conceitos fechados passou historicamente a ter certa consolidação ontológica, fazendo com que fosse desconsiderado o que não foi assimilado e apropriado pelo conceito. Na crítica de Adorno, a própria noção de sujeito passou a ser considerada como autossuficiente em seu conceito, fazendo com que a percepção de humanidade do indivíduo torna-se um valor fundamental nele mesmo, de modo que suas relações com os objetos e com os outros indivíduos passaram a ser encaradas como entes subordinados a

este agente único do conhecimento, o ser independente. Do lado do objeto, envolvido na insígnia do esclarecimento, é possível afirmar que sua definição é uma tentativa do ser humano de se ‘colocar na condição de senhores’ que dominam as forças e impulsos da natureza. Em nome da autoconservação, os sujeitos realizam ‘recortes epistemológicos’ que mutilam a experiência do contato com a caoticidade natural, de onde poderiam obter a vivência do insondável e desconhecido.

A partir do momento em que a literatura contemporânea radicaliza seu caráter representacional ao explorar os mecanismos cognitivos e psicossociais dos seus narradores e personagens, principalmente no que diz respeito ao fluxo de consciência, fica evidente que aqueles elementos da natureza interior e exterior que foram ignorados pelos conceitos voltam na formação do homem como elementos negativos recalcados. No caso particular do sujeito, os entes do mundo exterior agem como aspecto apriorístico da formação dialética da consciência do homem, ou seja, passamos a considerar que existe um “primado do objeto” somatizado na formação no pensamento do sujeito. Neste sentido, há na personalidade do sujeito o reconhecimento da necessidade de apreensão mimética do mundo, que a consciência irá relacioná-la com sua própria auto-reflexão. Por sua vez, esta autorreflexão é racional e inerente à condição humana, de modo que a moldagem do ser e do mundo possa ser entendida como uma construção estética da experiência. Voltando para a questão do objeto, ao se admitir a presença do estranho e do não-conceitual no corpo de sua definição, os romances contemporâneos revelam que é possível enxergar uma virtual capacidade de superação do significado, avançando para o conhecimento daquilo que foi recalcado na definição positivada.

É por isso que a literatura de Proust, Joyce e Beckett possui um duplo teor de contradição dialética quando compreendida a partir desta condição de incorporação da negatividade, presente tanto no ser quanto no ente, principalmente se levarmos em conta o que pode ser tratado como sintomático da moldagem histórica do sujeito pelo objeto conceituado. Estes romances deflagram os mecanismos de racionalidade que servem para o sufocamento da negatividade no mundo moderno e, dialeticamente, ao expor este universo desencantado do social e da subjetividade, eles deixam transparecer uma não-identidade inalienável da inteligibilidade humana e da experiência mimética daquilo que a realidade tem de mais informe, ilimitada e indefinível. Sugerimos então pensarmos, por exemplo, no narrador proustiano, aberto às reminiscência advindas do seu passado,

surgidas no imediato da memória, mas articuladas sempre com o interesse de encontrar uma negatividade mediatizada do que pode ser explorado da lembrança. Ou podemos examinar, no romance de Joyce, também a relutância contra o retorno ao próprio lar de Leopold Bloom, cujo pensamento não deixa perder de vista a imagem inacessível, mas presente, da traição da esposa Molly e do dever de ação diante da situação, embora qualquer reação contra a traição não se realize. Molly, por sua vez, também em suas reflexões, no final do romance, deixa uma confusa impressão de que, no relacionamento amoroso com o marido, pode haver um princípio de alteridade ainda inexplorado, ou seja, o reconhecimento de que é possível explorar um campo ainda não identificável da relação do casal. E, por fim, não devemos esquecer-nos de mencionar o extrato linguístico difuso do narrador de *O inominável*, que praticamente incorpora na sua identidade as manifestações negativas, assustadoras e indefiníveis da beleza natural que o mito represou. Em Beckett esta exposição do negativo acontece a tal ponto que dá a impressão de que é impossível conceituá-lo em termos nominais, registrando-se apenas a experiência da impossibilidade de definição, ou seja, o negativo.

Do ensaio de Robert Kudielka, *O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett* (2008), encontramos, como o próprio título faz referência, uma interessante interpretação que aproxima Beckett da pintura moderna, no que se refere à forma de colocar em estado de suspensão a captura e dominação das categorias estéticas, seja no campo da impenetrabilidade dos conteúdos ou no desprovimento dos meios linguísticos ou cênicos. Para o crítico, a obra de Beckett dialoga diretamente com a pintura abstrata porque ambas trazem para o primeiro plano do debate a questão da aceitação estética da ausência de conteúdo com a finalidade de estabelecer “a presença mental de uma coisa” incongruente que está a favor de uma expressão desta anuência da autonomia da obra de arte e de algo novo diante da desobrigação do “compreender para representar”. Cabe aqui uma passagem intrigante de Kudielka que vai neste sentido:

As cinco razões que depõem contra o ato de expressão – a falta de conteúdo, meios, pretextos, capacidade e anseio – são compensadas pela impossibilidade de persistir na ausência da fala. A indigência e impotência de sua arte certamente não desoneram o artista da urgência de articulação, que é tudo menos subjetiva. Com o encerramento da trilogia romanesca Molloy, Malone morre e O inominado em 1949, Beckett viu-se impelido a uma esfera de fala involuntária que não faz jus à relação específica definir como “monólogo”, já que o trato responsivo com a voz

que nos soa surdamente nos ouvidos não requer nem pressupõe a identidade de um "eu". Ouvir e falar parecem aqui indiscerníveis e com isso impessoalmente relacionados entre si, para além da livre decisão. No fim de *O Inominado*, dá-se a conhecer expressamente o jogo entre o não-poder-mais e o ter-de-seguir-adiante, a insuficiência e a inevitabilidade: “não posso continuar, é preciso continuar, então vou continuar, é preciso dizer palavras enquanto elas ainda existem”. (KUDIELKA, 2008, p.67)

O fato é que, por mais que haja uma realidade normativa e racionalmente controladora que leva a consciência dos personagens destes autores a se reduzirem a sua própria subjetividade e a sentirem nela as qualidades somáticas de uma realidade asfixiante e traumática, todos eles resguardam um componente de subjetividade enquanto negatividade inapreensível pela racionalidade positiva, todas elas guardam uma relação heterogênea e difusa entre sujeito e objeto. No processo estético da construção de si mesmo, na medida em que se depara com o dilaceramento do eu pelo sofrimento humano ao qual são impelidos pelo social, presenciamos no fluxo de pensamento dos personagens o último foco de resistência à integração total do ser humano à alienação e à objetificação completa de si. Mas, ao mesmo tempo que se cria esta insuficiência narrativa, está se elaborando e vindo a concretude formal da linguagem o aspecto do “para além” dos modos romanescos. Este registro se dá tanto no aspecto dos constituintes estéticos quanto na substância comunicada, pois ainda é a impossibilidade de descrição da experiência da dor física ou psíquica que faz o sujeito entrar em contato direto com aquilo que teme, advinda daquelas forças ininteligíveis da natureza. Estas surgem como aspecto negativo, inenarrável e com potencial de emancipação pela esperança última de superação do estado crítico em que o sujeito se encontra. Esta situação é muito mais visível, como verificamos, na trilogia de Beckett, mas pode perfeitamente encontrar lugar nas elucubrações de um abatido Bloom, de Joyce, da angústia existencial de Ramsay, em Virginia Wolff ou até mesmo em Quentin de Faulkner.

A partir da exploração de mecanismos formais da linguagem literária para acessar a cognição, interação e psiquismo humanos, acreditamos que os romances em fluxo de consciência operam suas narrativas como manifestação estética conflituosa entre a realidade que tentam se instituir no ser e na sua contraparte que aponta para uma consciência de que há sempre vestígios, ainda que agônicos, de uma não-identidade na mente do sujeito, encontrada principalmente em dois lugares: na dor e no sofrimento

causados pela coerção histórica e na premissa de que é preciso preservar a si mesmo como princípio ontológico do mundo.

Podemos aqui reconstituir a investigação de Adorno sobre esta questão do sofrimento em três momentos que consideramos importante destacar. O primeiro deles está mais uma vez presente na *Dialética Negativa*, sob o subtítulo “Morrer, hoje”. Neste texto, a crítica de Adorno incide sobre o fato de que a cultura ocidental como sinônimo de alto estágio civilizatório e experiência pura do deleite estético é, na verdade, uma cobertura ideológica dupla: primeiro, da administração da vida; segundo, como forma de ocultar as forças materiais insubmissas da natureza. Adorno espanta-se ao constatar que a própria experiência da morte foi transformada pela cultura em uma “monstruosidade ideológica” a partir do momento em que se verifica a intenção de difundir que ela deve ser encarada ou com uma firmeza heroica ou com uma espera resignada. Se na concepção de esclarecimento está presente um Eu que se fundamenta no princípio de identidade consigo mesmo e na sua autopreservação, a morte é tratada como um objeto fechado diante do sujeito. Ela tende a ser incrivelmente repelida devido aos indivíduos não a reconhecer como parte constitutiva do seu próprio ser. “Os homens só continuam sentindo a morte como algo que lhes é extrínseco e alheio, sem ilusão quanto a sua comensurabilidade com as suas vidas. Eles não conseguem metabolizar o fato de precisarem morrer” (ADORNO, 2009, p.306). A morte se transforma em coisa quando é ignorado ser parte do processo da vida e, neste sentido, a pobreza das experiências autênticas na vivência do ser somente vem a consolidar o medo de findar-se. Para Adorno, devido a uma vida medíocre e lesada, a morte amedronta os sujeitos muito mais pelas potencialidades fracassadas da vida do que pelo finamento. Esta espera da morte, como algo ignorado, mas que é na verdade um processo de incorporação, torna-se a motivação narrativa, por exemplo, do romance *Malone morre*. A reificação confere ao sujeito uma sensação perpétua de morte permanente, de vida desperdiçada, acarretando no vivente a carga somática do sofrimento. Tratar a morte como um estranho que arremata a vida e não como uma parte da essência do ser humano reprimida pelo enaltecimento preponderante do sujeito racional ocasiona de algum grau de sofrimento interior. Ao invés da experiência da morte ser associada a um estágio da vida, a sua espera é, na verdade, um entrelaçamento de diversos sintomas de trauma antes mesmo do evento traumático. “Desde Auschwitz, temer a morte significa temer algo pior que a morte” (ADORNO, 2009, p. 307).

Esta citação de Adorno dentro da *Dialética Negativa* nos dá a possibilidade de aproximar a questão do sofrimento com seu ensaio célebre intitulado “Educação após Auschwitz” (ADORNO, 1995, p. 119-138). Neste texto encontramos o diagnóstico de que enquanto continuar existindo as condições históricas de coerção social no centro do princípio civilizatório, haverá uma presentificação da catástrofe de Auschwitz, no mundo pós-guerra. Percebendo que a situação sócio-política é indiferente à questão, e não podendo mais se apegar às bases dos valores morais como forma de favorecer uma nova atitude, Adorno sugere que se pense em uma intervenção pelo viés subjetivo, pelo estímulo educacional a uma auto-reflexão crítica. A preocupação de Adorno aqui é com a atomização dos sujeitos, transformados em indivíduos que não conseguem levar em consideração, em suas vidas, alguma premissa da alteridade. Ele mais uma vez aponta para o combate a esta tendência do sujeito por ele mesmo: “É possível falar da claustrofobia das pessoas no mundo administrado, um sentimento de encontrar-se enclausurado numa situação cada vez mais socializada, como uma rede densamente interconectada” (ADORNO, 1995, p.122). Esta conjuntura psicossocial estaria cada vez mais ligada a uma geração daquilo que Adorno chamou em outro momento de “personalidade autoritária”, indivíduos que se mimetizam facilmente de acordo com uma tendência preponderante pelo mero fato tautológico desta ser preponderante, mesmo que esta tendência seja da destruição sádica do outro, como no fascismo. Esta propensão à violência que inflige dor física e sofrimento ao outro é a ameaça constante da volta à barbárie da qual Adorno está preocupado em evitar que ocorra, sugerindo a solução de uma educação crítica nos detalhes das menores coisas possíveis do cotidiano.

O fato é que, neste texto sobre a educação, Adorno deixa claro que a exposição do ser humano aos atos aterrorizantes de Auschwitz foi um regresso do processo civilizatório, que se vangloriou ter chegado ao seu mais alto nível de racionalidade, à barbárie indescritível do sofrimento humano. Não é possível conceituar, narrar ou entender, com os mecanismos de saberes tradicionais, o que foi a experiência de Auschwitz porque, como manifestação brutal da violência humana, o holocausto se tornou o ponto histórico mais irracional¹² da enfermidade social do sujeito e, como tal,

¹² A relação de racionalidade e irracionalidade e suas manifestações no que ocorreu em Auschwitz requer estudo mais aprofundado da questão. Esclarecemos aqui apenas que usaremos o termo ‘irracional’, neste caso, como o produto de barbárie encontrado na tentativa obcecada de alcançar uma racionalidade instrumental completa no mundo administrado. Para melhor esclarecimento da questão, ver: TIBURI, Márcia. *Crítica da Razão e mimesis do pensamento em Theodor Adorno*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

representou um regresso àquela forma elementar de medo e aterrorização da natureza, descrita no texto “Conceito de esclarecimento”. Os sobreviventes de Auschwitz tentam dar sentido ao que testemunharam e não conseguem criar uma coerência linguística possível para tamanha dor física e moral. O sofrimento humano, nos campos de concentração nazista, foi a comprovação peremptória do estágio doentio em que a sociedade alcançou pelo processo de repressão da natureza e ocultação do padecimento do sujeito, tudo em favor de um mundo desencantado que evita, a qualquer custo, o contato dos sujeitos com a dor e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, aplica experiências dolorosas aos mesmos. Assim sendo, há dois estágios distintos do sofrimento pós-Auschwitz: a primeira é a instauração da cultura do trauma causado pelo autoritarismo das relações sociais petrificadas; a segunda é a dor impossível de ser descrita. O que aparece como dilaceramento da noção de identidade é a mimetização da impossibilidade de revelar racionalmente a aflição humana. Neste sentido, Adorno acredita que a moralidade das ações sociais devem ser entendidas a partir da tentativa de alteridade pelo sentimento do medo da dor humana: “Quando o medo não é reprimido, quando nos permitimos ter realmente tanto medo quanto esta realidade exige, então justamente por essa via desaparecerá provavelmente grande parte dos efeitos deletérios do medo inconsciente e reprimido” (ADORNO, 1995, p. 129). Ou seja, quando trouxermos a tona, na educação, o caráter negativo das relações humanas, sem ser mascarado sob forma de projeto de felicidade, poderemos evitar o retorno do totalitarismo e seus métodos que desencadearam Auschwitz. Sem dúvidas, se pensarmos no âmbito da literatura, poderemos encontrar nas obras de Kafka e Beckett diversas relações entre a claustrofobia social mencionada por Adorno e o ponto cego de alienação na identidade autoritária. Podemos estender a questão até o *Ulysses* de Joyce, principalmente no espancamento de Stephen Dedalus, no capítulo de Circe, ou as inúmeras passagens em que se registram forte nacionalismo e anti-semitismo de personagens secundários. Em suma, o que queremos apontar é que pelo viés do narrador que explora o fluxo de consciência de seus personagens podemos verificar como fica patente o quanto a constatação da normatividade social no pensamento está inclinada transversalmente ao sofrimento físico e, em consequência, aos traumas advindos da ausência de comunicação entre os sujeitos, que continua mesmo depois de Auschwitz.

A terceira conexão entre a noção de sofrimento e dialética negativa se encontra na crítica adorniana à obra de Kierkegaard, principalmente no que diz respeito às definições

de “existência estética” e de angústia e desespero humano. Como sabemos, assim como Adorno no século XX, Kierkegaard foi um dos principais filósofos do século XIX que buscou confrontar o sistema de ideias hegeliano a partir da tentativa de compreensão da existência concreta do ser humano. Segundo ele, o esquematismo universal de Hegel precisou ignorar as singularidades da existência na realidade porque elas não poderiam ser compreendidas dentro de um conjunto de regras lógicas do pensamento, pois as idiossincrasias do sujeito no cotidiano tem como pressuposto o livre arbítrio, ocasional e eventual. Neste sentido, Kierkegaard tenta resgatar esta existência do sujeito que foi suprimida na filosofia de Hegel e, para isso, levará em consideração a capacidade humana de se autodeterminar a partir de uma exigência estética das formulações exegéticas da identidade, do comportamento, daquilo que o sujeito entende como ele é para si no mundo prático. Dessa forma, podemos inferir que o estético para Kierkegaard pode ser entendido como a modelagem de um ser que busca a construção de sua existência. Não parece ser distante esta definição de homem como existência que tende a voltar-se para si como as teorias adornianas de fim da experiência e entronização de um sujeito entregue a sua própria subjetividade. É por isso que, no texto de Adorno “Kierkegaard outra vez”, a sua constatação é a de que houve o triunfo da interioridade do indivíduo kierkegaardiano e que as determinações fundamentais elaboradas por ele foram ‘sequestradas’ pelos “ontólogos do século XX”. Ao que nos parece, a investida crítica que Adorno faz da obra de Kierkegaard diz respeito ao fato de que a tentativa de compreensão dialética do sujeito, que lida com angústia e desespero extraídas da realidade, fracassou porque “seu indivíduo extravasa na dialética e retorna a pura imediatidade” (ADORNO, 2010b, p. 351). Embora tenha descortinado as peculiaridades do aspecto comportamental que Hegel preferiu desconsiderar, a concepção de sujeito de Kierkegaard acaba resultando mais uma vez em interioridade pura. Completa ainda o frankfurtiano:

Ele subordina a totalidade ao princípio de existir, tal como os idealistas subordinavam o existente à totalidade. A tentativa de evadir-se do idealismo falhou, e o pensamento que espera escapar à totalidade do conceito está condenado a circular sem esperança ao redor de si mesmo e a conjurar um sentido que lhe é estranho e incomensurável. A prova mais convincente disso é a teoria do si-mesmo [Selbst], como uma relação que se relaciona consigo mesma, no começo de A doença para a morte. (ADORNO, 2010b, p. 355)

Interessa-nos perceber que a teoria de Kierkegaard, em sua possível aproximação da dialética negativa de Adorno, é construída em torno da questão de haver uma objetividade do sofrimento humano como síntese inacabada do sujeito. É nos dois principais contatos com a realidade – pelo desespero e pela angústia – que o modelo kierkegaardiano interessa à teoria crítica de Adorno. No que se refere a angústia ela aparece como um sofrimento do sujeito diante da vontade malograda de harmonizar corpo e alma numa síntese espiritual. Aqui mais uma vez Kierkegaard parece se aproximar de Adorno no que se refere à incompletude de uma dialética. Se tomarmos esta distinção entre corpo e alma como relação do mundo com o ser, perceberemos que a angústia é caracterizada como uma ânsia de liberdade do indivíduo diante das infinitas possibilidades de moldar sua existência. O problema da angústia se agrava, para Adorno, quando a vida passa a ser administrada pela economia de mercado, pois nela este princípio do possível é empobrecido a ponto de a angústia se transformar em nulificação do ser, o sujeito vai perdendo sua capacidade de se construir esteticamente. No modelo kierkegaardiano, esta intensificação do sofrimento diante do afastamento do corpo em relação à alma receberia o nome de “angústia do bem”, em que a não-liberdade como o ato de se entregar sem resistência ao que o lesa instaura um tipo de angústia fundamentado na monotonia, no vazio, no aborrecimento e na falsa uniformidade do ser. Trazendo a questão para o âmbito literário, talvez possamos dizer que historicamente os narradores-personagem nos romances em fluxo de consciência parecem ter em suas existências esta angústia da separação do ser com o mundo, na medida em que este sofrimento do Eu se origina na normatividade dos entes diante de um Eu agônico. O sentimento de angústia que podemos encontrar em Sra. Ramsey diante de uma janela que representa sua vida banal apartada das possibilidades, é a mesma angústia que encontramos na janela de Malone, ou do *Homem sem qualidades*: a angústia de ser em si mesmo em vista do que o ser humano pode ser no mundo.

De teor introspectivo, o desespero em Kierkegaard apresenta-se à condição humana, na tentativa de realizar uma autoidentidade do ser, como uma “doença mortal”. Assim, o sujeito, ao voltar-se para si, teria duas formas decisivas de sofrimento desesperado: tentar querer ser ele próprio, mesmo consciente de que não é possível alcançar a plenitude de si sem a intervenção divina, ou rejeitar quem ele é, isto é, aquele que se constrói esteticamente, muito embora constate que não possa ser outro além de quem seja. Entendemos que, em ambos os casos, a construção de si mesmo é o

fundamento do desespero tal como Adorno a crítica no sujeito contemporâneo. O desespero é um traço característico da vivência de si, no entanto, diante do esclarecimento e da falsificação da felicidade na vida regrada e do prazer na indústria cultural, ele encontrará a sua expressão na arte autêntica, enquanto constituinte estético do negativo. Em *O processo*, de Kafka, este desespero aparece como forma reprimida, como o não-dito que se transforma em tentativa frustrada de expressão contra a positividade do mundo. Mas em romances como *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, ou no próprio *Molloy*, de Beckett, o desespero se torna expressão evidente e, como tal, responsável pela autenticidade e negatividade romanesca, pois é a amostragem da insuficiência do pensamento em registrar sua identidade e seu sentimento de desesperação. O que queremos dizer é que os romances em fluxo de consciência, caracterizado pela exposição da mutabilidade e da pretensão de inscrever o pensamento de um personagem, consegue comportar em sua forma um grau de sofrimento do sujeito e, assim, a denúncia da relação histórica e de impossibilidade de síntese entre sujeito e objeto. “A pretensa angústia existencial exprime a claustrofobia da sociedade que se transformou em sistema” (ADORNO, 2009, p.28).

Portanto, para Adorno, a experiência do sofrimento psíquico ou corporal possui um caráter negativo, uma vez que indica a presença de uma qualidade da natureza humana considerada intratável ao longo do processo civilizatório e, por isso, deportado do plano da racionalidade. Essa falta de operabilidade conceitual do sofrimento, devido a sua desordem não definida entre a dor física e a dor mental, também oferece ao sujeito condições propícias a refundar suas relações de sociabilidade e valor moral a partir do instante em que ela pode ser entendida dentro da objetividade histórica e das particularidades da inteligibilidade da experiência do ser humano. O que queremos dizer é que mesmo na degradante vivência em uma sociedade absolutizada, que se quer totalmente identitária, é possível extrair uma experiência do não-idêntico por meio do reconhecimento da limitação e potencialidades da subjetividade e, consequentemente, do questionamento dos estágios e papéis do sujeito e do objeto. Assim como na consciência dos sujeitos, este não-idêntico surge na obra de arte literária do fluxo do pensamento. Neste caso, surge por meio de um fundamento estético do qual o sofrimento revela a dor, angústia, desespero, aflição e medo como circunstâncias objetivas e subjetivas do que excede a repressão normativa do mundo racional.

É neste sentido que não encontraríamos dificuldades em associar os tipos de categorias estéticas da negatividade romanesca extraídas dos ensaios *Para entender Fim de Partida* e *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Adorno, e verificadas na realização estética da desarticulação da identidade da trilogia de Beckett, no emaranhado labiríntico de Joyce e na suscetibilidade e rememoração subjetiva de Proust, com algumas das variantes do sofrimento do sujeito moderno que acabamos de explicar. Em relação a isto, podemos tratar, em primeiro lugar, de aproximarmos aquele sofrimento gerado pela “monstruosidade ideológica” da morte a *ação revogada* do sujeito. Paralisado, com o medo de finalizar a vida na inércia e no impedimento de alcançar suas inclinações humanas, o sujeito da ação revogada é diretamente a representação de um herói em sua frustração da épica de Aquiles: morrer cedo e sem façanhas. Em segundo lugar, parece que o tipo de dor inaferrível na linguagem, proposto na análise dos sofrimentos e traumas da nulidade da existência que Auschwitz estabeleceu, tem, de modo análogo, sua expressividade estética na *linguagem emudecida*. Se a linguagem não consegue dar conta de uma questão não resolvida de uma interioridade prejudicada, ela só conseguirá se apresentar como um litígio irresoluto. A sistematicidade da língua é colocada como fragmentos de maneira que passamos a consentir que haja um discurso daquilo que não se consegue dizer. Por último, o sofrimento, tanto a angústia quanto o desespero, acarretado pela autoconstrução estética do sujeito e pelo empobrecimento da experiência, consegue irromper a impenetrabilidade da pretensa unidade conceitual do ser humano, provocando aquilo que denominamos de desintegração histórica do sujeito, tão bem configurado esteticamente por Beckett.

Em face da exposição realizada neste capítulo, a aproximação entre os recursos literários do narrador em fluxo de consciência e a teoria estética negativa adorniana nos põe ao alcance de uma explanação apropriada dos estudos da dialética negativa no corpo do texto do narrador contemporâneo, principalmente naqueles que tentam estabelecer uma relação mais direta com as diversas instâncias do pensamento no ato de sua realização. Dentro da amplitude do debate tanto desta técnica literária como dos conceitos filosóficos de Adorno, percebemos a necessidade de escolhermos um campo histórico apropriado para o exame da configuração estrutural dos romances que portam entre suas características internas, a fim de investigar se o princípio elementar do que poderíamos chamar de uma epopeia negativa pela realização estética do fluxo de consciência pode existir para além daquele momento negro da história da Europa.

De certa maneira, ao concordamos com a preocupação de Adorno com a continuidade de uma tendência histórica filiada ao legado do racionalismo totalitário deixado por Auschwitz, podemos dizer que a sociedade contemporânea ainda caminha para a sua realização técnico-científico e para o falso engrandecimento da dignidade humana fundada na autoconservação da noção fechada de sujeito. Visto desta maneira, não seria equivocado dizer que na participação do chamado Mundo Ocidental, o Brasil permanece dentro de um contexto econômico e político liberal que almeja encontrar a sua saída para a felicidade da sua população no crescimento da produção mercadológica, independente do reconhecimento de suas singularidades culturais e da canhestra formação ideológica, como bem apontou Roberto Schwarz. Ora, se pensarmos no contexto dos anos 70 do Brasil, momento de estado de exceção, de forte nacionalismo ideológico, da incorporação da indústria cultural e do *self-made man* americanos, além da repressão política às camadas sociais mais ativas, encontraremos se não uma ambientação parecida, no mínimo com suas proximidades históricas, de onde ocorreu a formação deste fenômeno literário do narrador contemporâneo, a saber dos anos 20 aos anos 50. Um estudo histórico-literário aprofundado exigiria um esforço de compor uma constelação, os moldes da construção crítica benjaminiana sobre o barroco, do romance contemporâneo e dos graus de subjetividade e da mobilidade daquela distância estética do narrador à qual Adorno se refere. Objeto para uma pesquisa a parte. Nossa atenção estará mais voltada para uma análise e interpretação textual de alguns romances brasileiros que podem assumir, no decurso articulado do pensamento e no acuro da exposição da não-identidade no plano linguístico, uma projeção da dialética negativa no corpo do texto em fluxo de consciência.

Para a nossa hipótese de que os romances em fluxo de consciência na literatura brasileira do início dos anos setenta guardam características estruturais fundamentais à exposição de uma dialética negativa no que diz respeito a posição do narrador, a ordem da ação do personagem e a expressão da linguagem, entendemos que o romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins, em suas heterogenias expressivas, dialoga diretamente com as marcas de negatividade estéticas que discutimos até este ponto de nossa pesquisa. Suas partes exploram de maneira inédita recursos da técnica em fluxo de consciência em que trazem à tona as falências do sujeito mediante o imbricamento fundamental entre sua condição de reflexão crítica e os eventos históricos desencantados dos quais alimenta os processos assimilativos do primado do objeto. Ademais, as inviabilidades de resolução

em uma síntese ou mesmo o apagamento da relação sujeito-objeto pelo que é elaborado pelo narrador também são marcas do romance, de modo que suas histórias existem muito em função da exibição organizada esteticamente no lapso do sofrimento da experiência do indizível.

Toda esta série de aparato teórico aqui traçado sob a filosofia negativa de Adorno sinaliza em direção para a relação inextrincável entre teoria crítica negativa, a que comumente se atribui certo pessimismo apocalítico devido a normatividade coerciva da sociedade, e as oportunidades de repensar os aspectos ainda não compreendidos de uma obra através de uma visão que está aberta ao que aparece como sendo algo muito distante daquilo que sua aparência diz ser. Como dito anteriormente, a obra literária que resolvemos analisar possui um movimento pendular em relação à esta questão: ora alçadas ao nível hermético de Beckett, ora assume um caráter proustiano. Na próxima etapa de nossa pesquisa, investigaremos mais profundamente como esta relação entre fluxo de consciência e dialética negativa é articulada no corpo do texto literário, mais em particular as categorias literárias solapadas dialeticamente por esta técnica e por esta condição da experiência do sujeito. Em suma, trataremos de estudar esta obra de Osman Lins numa concepção de que o reconhecimento da não-identidade romanesca se dá no registro de que a “teoria do fato de que há sempre algo fora” (ADORNO, 2009, p.31) pode ser levada em consideração como agente de efetivação estética.

PARTE II

“(...) Tu mesma abrigas algumas podridões, mas em ti o mundo transfigura-se. Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. És bela. Estar contigo é um dom como o de ver, como o dom de ouvir. Insensato seria estar junto de ti e não fruir o que és. Se ouço, devo agir como surdo? Não deverias nunca perdoar-me se, conhecendo-te, não te desnudasse o meu ao teu corpo eleito. Eu te amo.”

Osman Lins, Avalovara

4. O pássaro abatido: repressão em *Avalovara*

4.1. Crítica literária e ditadura militar: os desdobramentos estéticos de um momento difícil

Não nos parece ser conveniente adentrar em um estudo analítico-interpretativo de um romance tão complexo quanto *Avalovara* sem antes tecer alguns comentários sobre o cenário histórico-cultural brasileiro dos anos 70. Os problemas de significação social ou estética que advém da ordem da realidade objetiva, naquela conjuntura institucional brasileira de exceção, apareceram reelaborados em diversos romances, através de proximidades e distanciamentos dos modos de vida que tal regime imprimiu às pessoas, sendo o contexto da ditadura incorporado como algo de importância substancial na formação do conjunto de tendências literárias da época. No caso deste momento da história do Brasil, no qual está situada a obra de Osman Lins, a relação entre literatura e seu contexto é bastante notória, pois em termos concretos, houve uma intensificação deste entrelaçamento dos eventos históricos com a questão estética devido às consequências de um processo de interferência efetiva do Estado no plano do sistema de produção cultural. Neste sentido, as contradições de um Estado totalitário que sistematicamente violentou seus cidadãos e desmantelou os meios de realização artística foram se incorporando às próprias obras da época, feitas como denúncias possíveis em resposta às adversidades à liberdade artística. Ironicamente, para poder defender a autonomia da obra de arte no período de censura no Brasil, o romance sentiu a necessidade de engajamento, pois ele se encontrava diante de uma realidade político-social que aparece como repressora direta da realização dos bens imateriais e simbólicos¹³. Tal negação da liberdade acaba sendo incorporada como conteúdo da obra, ora através da mimetização das ações violentas ao objeto do qual o sistema buscava eliminar, ora através de um experimentalismo formal que expresse de modo clivado as angústias do não-dizer.

Um quadro panorâmico da produção literária da época nos auxiliará em questões importantes, não apenas para o entendimento analítico de *Avalovara*, mas para uma

¹³ O trabalho de Sandra Reimão (2011), *Repressão e Resistência: Censura a Livros da Ditadura Militar*, reconstrói a lista dos artistas do teatro, música e literatura, que foram vítimas do então Departamento de Censura e Diversão Pública (DCDP).

melhor caracterização da obra através do estabelecimento de um diálogo com os demais romances e perspectivas estético-literárias daquele momento. A este respeito, lembremos que toda a nossa discussão em volta dos textos adornianos, que interpretam a situação do romance na contemporaneidade, diz justamente respeito a um diagnóstico da combinação das circunstâncias históricas que modificaram a noção de sujeito na sociedade e, conseqüentemente, como isso teve desdobramentos no plano formal da arte narrativa, gerando um duplo movimento em que o contexto pode servir de reflexão para o entendimento da obra sem cair em determinações positivistas ou de mero espelhamento representacional. Por sua vez, na literatura brasileira, este processo de fragmentação social vinculado à fragmentação estética impulsionado por questões sociais da modernização ocorreu com maior frequência na das décadas de 60-70. Sabemos, evidentemente, que há os predecessores desta fragmentação no cânone literário: os modernistas dos anos heroicos, alguns apontamentos nos romances dos anos 30 ou as transformações narrativas radicais proporcionadas por Clarice Lispector e Guimarães Rosa, de 45¹⁴.

Mas vale a pena salientar que nenhum desses vincularam tão abertamente, em suas obras, uma inquietação com o discurso do poder político, ideológico e econômico de seus contextos. Não que estejamos cobrando que essa inquietação seja uma condição para uma valorização da obra literária. A excelência do texto destes autores e a reputação alcançada já demonstram o grau de autonomia de suas estéticas diante da realidade objetiva. Trata-se aqui, na verdade, de insistir na pertinência de uma leitura dos romances dos anos 70 que compreenda que os jogos de subjetividade narrativa, as formas de problematização artística como substância da própria obra e a discussão a respeito da racionalidade/irracionalidade são estetizadas em dissonância com as normatividades da modernidade tardia e da estrutura ditatorial da época. Acreditamos que sem estabelecer tal proximidade seria excluir possibilidades de enriquecer a leitura de uma obra.

Tomamos como exemplo a existência de um personagem de origem militar, de identidade autoritária e esterilizadora, Olavo Hayano. Uma interpretação deste personagem não pode ser tomada isoladamente como uma mera condição gratuita de

¹⁴ Podemos citar, para cada período mencionado, obras que foram representativas desta condição fragmentar: *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade; *Angústia*, de Graciliano Ramos e *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector. Todas as três obras revelam uma conexão direta com as diretrizes experimentais da arte contemporânea e que ao mesmo tempo que problematizam a forma literária, avançam na abordagem da temática da subjetividade no interior do texto literário.

militar. É preciso reconhecer que há diversos significados incrustados de truculência do regime na personalidade deste policial militar e que são recuperados e apropriados pela obra para garantir uma amplitude maior do drama existencial da personagem inominada “O”. Assim, os contextos literário e histórico são conduzidos em favor da obra, de forma que os pontos temáticos que se apresentam na leitura de *Avalovara* também solicitam um movimento em favor do entendimento dos contextos.

Para empreender esta tarefa na qual nos propomos, ainda resta fazer uma última consideração necessária. Seria cansativo, repetitivo e desvirtuante de nossa pesquisa desenvolver uma leitura longa e detalhada dos textos críticos que tentam contextualizar a literatura no período literário de 1964 a 1979. Essa é uma questão que, de alguma forma, a própria crítica literária vem se debruçando constantemente, de modo que muitos pontos outrora problemáticos na análise da literatura da época já passaram por revisões rigorosas. Assim, muitos críticos tiveram seus nomes consolidados pela depuração de suas constatações. Pensando nisso, iremos retomar aqui três estudos mais recentes que, a nosso ver, além de elucidarem questões de ordem crítica, contextuais e históricas de outros autores, lançam novas interpretações sobre o contexto cultural literário dos anos de chumbo. Revisitar estes autores não representa um corte sincrônico com o que foi escrito anteriormente, mas ao realizar um levantamento bibliográfico sobre o tema, através de uma leitura qualitativa, identificamos que estes autores conseguem dialogar com uma vasta gama da tradição crítica, gerando uma síntese subsidiária para nossa pesquisa. Serão eles que tomaremos como base para nossa breve contextualização: Renato Franco, com o seu trabalho *Intinerário político do romance pós-64: A festa* (1998); Arturo Gouveia, com o ensaio “Pós-64: os olhos da crítica”, do seu livro *Magna Imoralia* (2013); e Beatriz de Moraes Vieira, com o ensaio “As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970”, da coletânea intitulada *O que resta da ditadura* (2010). Reconstituamos as propostas destes estudos levantando os principais aspectos das interpretações da literatura dos anos 70.

Começemos então pelo texto de Renato Franco, que possui uma linha mais historiográfica. Notemos inicialmente a abordagem bastante criteriosa na relação entre as transformações históricas e tendências literárias que se fizeram presente no contexto que data do golpe de 64 ao processo de reabertura democrática no ano de 1979. De fato, iniciando o debate a partir de uma interpretação dos ensaios de Fábio Lucas e Heloísa

Buarque de Holanda, Franco reconhece que houve uma trajetória de construção temática nos romances da época que se inicia com a percepção de alguns de que um possível projeto revolucionário que se encontrava em curso antes de 64 veio a bancarrota pela instauração do estado de exceção e pela dificuldade interna de articulação dos movimentos engajados na transformação do país. Com o passar dos anos, este diagnóstico da conjuntura de inviabilidade de mudança da sociedade, representado nos romances do final da década de 60, vai ser substituído, progressivamente, por uma literatura cujo objetivo é demonstrar o esforço daqueles que divergem da realidade como último foco de resistência ora contra o choque violento do totalitarismo do regime dos militares, ora contra a diluição do sujeito no processo de massificação e destituição da autonomia dos indivíduos provocados por um cenário em que a razão mercadológica assedia e ressignifica os valores e costumes de uma classe média urbana. Esta alteração de enfoque romanescos ocorre também na gramática estilístico-formal da narrativa: passa-se da articulação de tentativa de constatação objetiva da realidade para soluções estéticas que privilegiam a subjetividade e a fragmentação. Assim, buscando estabelecer algumas conexões com o modelo de sociedade vigente, Renato Franco dividirá as tendências romanescas do período mencionado em três momentos distintos e elencará algumas obras representativas dos aspectos do qual trata.

Instaurada a ditadura no Brasil, o primeiro momento da literatura desta época vai se desdobrar temporalmente de 1964 a 1969. Observa-se a aparição dos primeiros romances de impulso político referentes à ficcionalização do regime de repressão brasileiro. Apesar de se aproximar, sob alguns aspectos, do modelo de denunciismo social da segunda fase do modernismo¹⁵, para os romances deste recorte temporal, não se trata apenas de uma opção ideológica e exposição das mazelas sociais, como *Vidas Secas* ou *O quinze*, mas sim uma maior aproximação da questão política, de inadequação histórica e da necessidade de exploração da transformação pessoal como possibilidade de transformação do mundo objetivo, ou seja,

“A cultura conheceu (por volta de 1967-1968) um maior grau de radicalização política. Ela passou, então, com grande rapidez, a tematizar aquela que seria a questão básica: a revisão do papel do intelectual (e do artista) que, por sua vez, implicava a tematização de sua própria

¹⁵ A força do engajamento ideológico nos romances desta época foi interpretada com aprofundamento no trabalho de Luís Bueno, *Uma história do Romance de 30* (2006).

conversão – ou a do escritor –em militante político revolucionário” (FRANCO, 1998, p. 46).

Franco aponta *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e *Pessach – A travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, como os dois romances representativos deste momento. O primeiro possui Padre Nando como protagonista de um processo de transformação subjetiva que se inicia na vida de engajamento de prior religioso mas que, através da vivência no mundo dos fatos reais, fora dos domínios morais da Igreja, inicia um processo de graduais rupturas de valores, até transformar seu modo de vida em favor de um projeto contra-ideológico, tanto no âmbito político quanto no pessoal. O fato de Nando largar a batina tem assim um significado duplo: sair da perspectiva institucional para uma perspectiva de luta em favor dos subalternos; sair de uma perspectiva castradora e repressora para o excesso de erotismo e sexualidade, outrora refreada. Já desponta em *Quarup* uma forma narrativa de fragmentação de percepção da realidade e, conseqüentemente, de fragmentação cronológica, como se a incapacidade de Nando de apreender os acontecimentos de sua vida com coerência pudesse ser percebida não apenas na referencialidade do narrador, mas também nos meios de organização textual.

Por outro lado, o romance de Carlos Heitor Cony não terá no aspecto formal o seu ponto alto. *Pessach – A Travessia* é narrado em primeira pessoa pelo personagem Paulo Simões, um escritor pessimista e inseguro, avesso a posicionamentos políticos. Progressivamente, Paulo Simões passa a lidar com pessoas politicamente engajadas contra a ditadura até encontrar-se por inteiro envolvido na organização da luta revolucionária.

Com o Ato Constitucional nº5, em 1968, este quadro cultural em que era possível representar a sensação do autoritarismo e as lutas contra-ideológicas foi bastante modificado. O segundo movimento elaborado no estudo de Franco compreendendo o período de 1969 a 1975 revela que uma situação de maior tormento e truculência por parte da ditadura no Brasil. Conhecido também como os ‘anos de chumbo’, em que a censura atingiu desproporcionais níveis de violência contra os processos de produção cultural no país, podemos perceber como foi o processo de tematização nos romances da época através da observação de como se deu, por exemplo, a representação dos personagens. Estes, em sua maioria, empurrados para uma desorientação da percepção da conjuntura

social. A travessia dos personagens não os levam mais ao engajamento, isto é, a esperança na transformação da realidade através da atitude dos indivíduos é solapada pela “indecisão dos escritores, que não sabiam sobre o que escrever” (FRANCO, 2008, p.73) diante da política e da censura do país. Deste modo, a noção de crise de identidade dos personagens escritores, esboçado nos romances do primeiro momento, passa a ser uma temática recorrente, mas a visão teleológica dos mesmos já não leva a realizações. A tese de Franco é que, durante este movimento, com as proibições de conteúdo, intimidações contra a imprensa e perseguições aos artistas, ocorreu uma dispersão da cultura romanesca engajada e, com isso, um hiato na produção e qualidade dos romances desta época. Mais do que ‘romance da desilusão’, estaríamos diante do ‘romance da derrota’, em que a incapacidade política do escritor transforma-se em incapacidade estética. Franco afirma que os romances que se destacam por reproduzirem esta situação de angústia diante da impossibilidade de criar novas realidades são *Os novos* (1971), de Luis Vilela, e *Bar Don Juan* (1971), de Antonio Callado.

Se no primeiro movimento os romances partilhavam a esperança de um mundo melhor ao abraçar um ideal de transformação, os romances deste segundo movimento relatam a incompatibilidade entre o ato de escrever e os fatos do mundo exterior. Em *Os novos*, que trata das conversas de um grupo de jovens intelectualizados, não existe maneira de conciliação entre literatura e política, apenas um discurso nostálgico do que poderia ter vindo a ser uma ação e um discurso de inércia diante da perplexidade do presente. Em *Bar Don Juan*, em que Callado mais uma vez se utiliza da técnica fragmentária, fica ainda mais evidente a relação entre o fracasso da guerrilha, com o massacre do grupo de militantes pelo exército, e o fracasso da vida literária, com o personagem-escritor Gil frustrado por não conseguir narrar os eventos vividos pelo núcleo de revolucionários. Essa “literatura da derrota (...) narrou a boêmia, a paralisia do escritor, o fim das esperanças de se resistir à ditadura através da guerrilha, mas não conseguiu criar obras originais ou de influências férteis. Em certo sentido, também foi vítima da rígida censura estatal que vigorou nesses anos”¹⁶ (FRANCO, 1998, p. 94).

De acordo com os avanços e conquistas dos objetivos do estado de exceção, como o desmantelamento da democracia política e cultural do país, a censura passou a atenuar

¹⁶ Outros títulos podem ser levados em consideração para este período, sem uma abordagem direta da questão: *Combati o bom combate*, de Ary Quintella, *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles.

sua ação. O caráter hegemônico do projeto de poder militar, cerceando o alcance das militâncias de esquerda no país, ao mesmo tempo que consolida-se, reconhece a falta de sintonia com a modernidade. Assim, o terceiro e último movimento constatado por Franco coincide com o período de administração de Ernesto Geisel, de 1975 a 1979, mais conhecido pelo fato de ser o governo da “política de abertura”. O panorama político da cultura existente neste momento de ‘menor’ rigidez da ditadura era o seguinte: atenuação da censura diante do dilaceramento da produção cultural de protesto e resistência; ânsia de antigos militantes de tentar compreender, agora com um pouco mais de distanciamento, as versões do que aconteceu no período de “chumbo”; penetração da indústria cultural norte-americana no cotidiano da classe média brasileira e, com isso, a implementação de uma lógica cultural do consumo. Podemos assim dizer que, no campo literário, a relação entre estes fatores – liberdade artística, necessidade de rememoração e busca de técnicas distintas da padronização – originou narrativas de maior densidade tanto social quanto estética. Houve um equilíbrio entre os aspectos literários dos dois outros momentos. Parece que, do esgotamento do sistema repressivo, tudo aquilo que foi sufocado pela cesura pôde retornar por um viés mais analítico. “A prosa ficcional deste período se manifesta por meio de um impulso capaz de romper abruptamente com toda continuidade, e por tanto, com toda pretensão hegemônica” (FRANCO, 1998, 122). É o momento de publicações como *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant’Anna, *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu, *A Festa* (1976), de Ivan Angelo e *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós.

Desde modo, não se pode dizer que a variação de perspectivas narrativas dentro de uma única obra, impulsionada pela técnica de montagem e pelo teor de subjetividade, seja apenas uma questão de uma nova gramática romanesca, mas sim mais um aspecto que se encontra em consonância com a radicalidade dos esforços de humanização diante do sistema repressivo da ditadura. Assim, destaca-se uma literatura em que os conflitos estão dispostos em enredos fracionados e que também externaliza a falta de nexos lógicos de historicidade dos personagens. Talvez aqui a principal questão seja: aquilo que é lesão social externa é, na trama, percebido como fratura interna no sujeito e formalizado em complexas técnicas literárias. Neste ponto, concordamos com a linha de raciocínio de Franco na qual defende que houve uma substituição da função do narrador, que tradicionalmente construía uma linha de sucessão de eventos, por um outro tipo narrador,

organizador e planejador da assimetria do real. Dirá o estudioso que os ‘romances radicais’ dos anos 70 tem sua maior qualidade

“na capacidade de elaborar, ainda que de modo contraditório e amplamente esfacelado, uma aguda autoconsciência estética acerca das próprias contradições, sobre sua natureza ou a do ato narrativo e também sobre a condição particular do escritor em uma sociedade que parece conspirar contra sua mera existência” (FRANCO, 1998, p. 122)

Estes romances de profunda desestruturação, como já dissemos, têm como procedimentos de ruptura impulsionadores da narrativa ora a montagem sem eixo central, ora a expressão partilhada da subjetividade partida. Sem dúvida, quanto ao primeiro aspecto, romances como *Zero* ou *Confissões de Ralfo* possuem uma sistemática desconexão, apostando na simultaneidade e na heterodoxia do material temático como forma de romper com o plano de linearidade narrativa. Já em relação ao segundo aspecto, *Quatro-olhos* e *A festa* trazem como protagonistas personagens que abertamente sentem a impossibilidade de reconstituir laços com o próprio passado, haja vistos os traumas que se sucedem ao longo de uma vida lesada pela violência de exceção do estado ditatorial brasileiro. Ainda sobre tais romances, é importante reforçar que, em todas elas, estas tendências formais estão acompanhadas pela exploração da temática do regime militar, sendo o tratamento original do tema um recurso em favor da primazia literária.

Reestabelecida a possibilidade de diálogo entre literatura e política, é preciso ainda frisar que, diante deste contexto cultural do romance brasileiro dos fins dos anos 60 e de toda a década dos anos 70, apontados por Franco, os laços estéticos predominantes em cada uma das três tendências para os quais o gênero narrativo se movimentou, historicamente existiu uma forte preocupação de vincular a formalização narrativa com a temática sócio-político da época, mesmo com a proibição oficial. Assim, por mais que possa parecer ousado tratar um momento histórico da arte sob uma única perspectiva, podemos forçar uma interpretação de que os romances do período da ditadura, em sua maioria, tendem a buscar uma relação de pertinência entre constructo da linguagem narrativa como materialização linguística de um conteúdo abordado. Nos romances citados, esta relação é dificilmente dissociável. Se há uma característica que possa agrupar estes romances em torno da questão do momento histórico não é especificamente a imagem representada de modo realista dos aspectos do regime militar, mas sim o fato de que, nestes romances, a harmonia estética entre elaboração formal e temática social do

indivíduo é totalmente fundamentada no seu aspecto negativo, ou seja, a relação é de fundar uma literatura de sentimento de desagregação e de desarmonia, no tema ou na linguagem, e quando possível, na junção de ambos.

Notemos ainda que, no que se refere ao nosso romance em análise, *Avalovara*, há na crítica – não apenas de Renato Franco¹⁷, como de inúmeros outros estudiosos – um total silenciamento em contextualizar esta obra em um destes três momentos do romance brasileiro. De modo particular, acreditamos que *Avalovara* consegue alcançar um estágio de heterogeneidade e complexidade estética tão profunda que é possível perceber traços de todos três momentos sugeridos por Renato Franco e, de acordo com a perspectiva, sem excluir as interpretações adjacentes aos elementos norteadores do romance, como a desagregação através do erotismo, do entrecruzamento de temporalidades e das inúmeras intertextualidades com outras obras literárias sugeridas no interior da obra¹⁸. Poderíamos sugerir que, por se encontrar num momento crítico do período da história da literatura brasileira na ditadura militar, *Avalovara* encontra-se em um clímax da tensão entre transição e permanência, já que recupera modelos narrativos advindo dos anos 60 e início dos 70 e, ao mesmo tempo, torna-se preconizador de novos modelos de racionalização do enredo literário, como pode-se perceber na valorização da fragmentação estética que surgiu no período de abertura política. Talvez seja por isso que tal romance possa conter, simultaneamente, os três momentos da história da literatura no Brasil. Dito de um modo diferente, e recorrendo a própria imagem da forma do romance, poderíamos dizer que *Avalovara* se transforma no epicentro de uma espiral histórica, pois recupera o engajamento social na figura de Cecília, do primeiro momento da ditadura. Recupera a violência de Estado no dano existencial que o ser íolipo, encarnado no personagem militar Olavo Hayano, causa à personagem inominada. Recupera também a crise estético-existencial dos escritores do segundo momento da ditadura no personagem Abel, que vive

¹⁷ DALCASTAGNÈ (1996) ignora a existência temática da ditadura da obra de Osman Lins; PELLEGRINI (1996) não menciona a obra do autor pernambucano; GOMES (2005) resgata uma lista de obras a partir de trabalhos de Antônio Candido, Fábio Lucas e o próprio Renato Franco, incorrendo inclusive sobre a discussão do experimentalismo. No entanto, nenhuma citação sobre *Avalovara*; MACHADO (1981) adiciona o romance *Essa Terra*, de Antonio Torres, como exemplo romanesco de fragmentação social e estética, mas não há uma referência ao nome de Osman Lins; SILVERMAN (1995) menciona uma única vez *Avalovara* para dizer que é um romance “irrelevante, obcecado consigo mesmo a ponto de explosão” (p.141.)

¹⁸ NITRINI (2010) além de elencar alguns trabalhos já produzidos que abordam os intertextos com *Avalovara*, como Faulkner, Cortázar, Borges e Rabelais, sugere relações com *Divina Comédia*, *Moby Dick* e *Werther*. SOARES (2009) realiza um estudo comparado entre *Avalovara* e *Quarup*, de Antonio Calado.

justamente esta dificuldade de expressão de uma subjetivação. E por fim, no que se refere aos procedimentos da última fase da ditadura no Brasil, *Avalovara* antecipa os projetos de desestruturação, montagem e fragmentação estética no seu enredo espiralado e nos pontos de contato com o fluxo de consciência como forma de fragmentação estética. Desta maneira, parece ser incompreensível a marginalização de uma obra que comporta, com maestria, tantas categorias que serviram e servem como parâmetros para vincular qualidade literária.

Tudo isso nos leva a pensar em uma questão que acreditamos ser central para a nossa contextualização crítica: como elaborar, com um grau mínimo de rigor, um panorama dos recursos literários utilizados pelos romances desta época, de forma que não sejam atribuídos apenas opções individuais do artista, mas que se configure aquilo que chamamos geralmente de tendência? De certa forma, está claro que houve um avanço gradual tanto no desenvolvimento de problematizações das categorias literárias interna a obra como também houve um complexo enriquecimento no tratamento da temática da ditadura e da condição do sujeito moderno. Os anseios de liberdade, expressos na subjetividade, ou de desnorteamento, na confusão fragmentar, levaram a literatura a repensar a questão do vanguardismo muito mais em oposição crítica ao *status quo* coercivo do que a um programa sistemático de instauração do novo meramente artístico.

Será Arturo Gouveia, em ensaio que já mencionamos, quem irá se importar e se deter na questão. Repassando, com apurado senso analítico, as principais manifestações da inteligência literária brasileira sobre o período analisado em questão, a fim de encontrar quais os procedimentos literários que se estabeleceram como constâncias estéticas, Gouveia divide os textos sobre a literatura pós-64 sob três aspectos: os estudos que buscam construir uma noção de contexto que seja apropriada para, de alguma forma, estabelecer um diálogo entre a situação sócio-cultural brasileira e os eventos político-econômicos vivenciados na atmosfera ditatorial de 64; os estudos que lidam com categorias e interpretações das obras a luz dos paradigmas literários pré-64, ou seja, estudos que buscam identificar o que resta da tradição vanguardista no seio das discussões deste período e de como ocorreu o processo de incorporação/intensificação destes vestígios do modernismo de 22 nas obras que revisitam as disrupções estéticas como crise da realidade; os estudos específicos sobre o pós-64, ora com uma “certa análise textual, porém panorâmica”, ora com “textos especializados no romance brasileiro nos

tempos da ditadura, trabalhando com categorias de romances, contribuindo para estudos posteriores com descobertas singulares” (GOUVEIA, 2013, p.13).

O primeiro aspecto tratado no texto de Gouveia, denominado “a crítica mais contextual”, diz justamente respeito às características de uma crítica que se preocupou em estudar o panorama das manifestações artísticas pelo viés da sociologia da cultura literária. Foi Roberto Schwarz quem marcou bem a interpretação deste período histórico sob esta condição sociológica, em grande parte por defender a tese de que o golpe militar produziu um corte da produção cultural do período. Para Gouveia:

A proposta de Roberto Schwarz, como fica claro no título, é de uma abordagem genérica dos impasses encontrados pelos intelectuais progressistas do país na hipertrofia do poder ditatorial, por sua vez dividido entre as conquistas mais modernas do imperialismo capitalista e a “revanche da província”: a ressurreição, por meio de intensa propaganda ufanista e anticomunista, das formas mais arcaicas de ideologia burguesa. Acreditamos que as “impressões de viagem” de Schwarz, as quais ele deu por superadas anos depois, guardam não apenas notável atualidade em muitos aspectos, como tem o mérito de extrapolar o puro sociologismo para centrar-se nas respostas dadas a cultura da repressão. (GOUVEIA, 2013, p.15)

Já discutimos anteriormente os efeitos drásticos que a desarticulação promovida pela ditadura no sistema autor-obra-público (reprimindo o primeiro, censurando a segunda, americanizando pela indústria cultural a terceira) dificultou o surgimento de obras maduras no período de 1969-1974. *Avalovara* nos parece ser um caso singular, a ponto de justificar-se um reexame de sua posição no diálogo com as outras obras da época. Quanto a questão dos efeitos devastadores da política de modernização da cultura pelo consumismo cultural, Gouveia completa a discussão sobre o contexto mencionando a interpretação crítica de Silviano Santiago (1989): “sua melhor constatação é a de que o grande prejudicado pela política governamental de castração não é o romancista em si, mas a maior parte da sociedade, desfalcada, mutilada em sua formação cultural, vítima de uma política de desinformação proposital com lacunas irreversíveis” (GOUVEIA, 2013, p. 17). Repressão contra a cultura local e imposição sistemática do consumismo e da cultura de massas são os principais eixos de desarticulação do labor literário que se fazem presentes no tempo dos anos de chumbo.

A essa crítica, podemos somar, a partir do mesmo estudo de Gouveia, a sua segunda proposição de tendências nas leituras sobre a literatura 60-70: a que reconhece a presença de parcela da tradição da história da literatura no corpo do texto literário. As marcas estéticas do modernismo de 22 puderam inserir-se na literatura dos anos 70 justamente por terem em comum a bandeira de luta em favor da autonomia da arte e, como tal, a exposição de uma forma de destoar dos aspectos e valores autoritários em vigor na sociedade de inclinação conservadora. Seguir tal abordagem da permanência do movimento modernista faz Gouveia remeter às discussões de Antonio Candido (1987), de José Paulo Netto (1974) e de Benedito Nunes (1982). De acordo com Gouveia, Candido põe em destaque três pontos em comum entre as tendências narrativas da repressão e o passado modernista: o insólito, o reforço mimético e a dissolução do discurso. Dito de um modo diferente, poderíamos afirmar que estas tendências de 22 também reverberaram suas influências nas demais décadas posteriores, construindo-se assim uma linha de continuidade do modernismo que culmina na excelência literária de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Se estes dois escritores já mantêm um diálogo forte com a literatura vanguardista do início do século, Candido levanta a questão sobre a possibilidade da repressão cultural interferir e cessar a continuidade da pulsão criadora que pudesse instaurar uma nova tendência para além de 45. Comenta Gouveia:

Vinculando os melhores frutos da literatura contemporânea às heranças eufóricas experimentais dos anos vinte, ele vê na Semana de Arte Moderna o ponto de partida de uma renovação permanente, ainda em curso no que concerne à transformação dos gêneros linguagens. Como vemos, não é a repressão em si que gera literatura, mas a impele a se diferenciar por necessidades novas, o que em nada exclui o conhecimento e a adoção de propostas da tradição, revitalizadas e reincorporadas como princípios éticos e estéticos incomuns. (GOUVEIA, 2013, p. 20)

Desta maneira, a literatura nos anos 70 sofreria, tratando-se da experimentação formal, um impacto tão violento quanto a que levou no plano das relações sociais e materiais em torno do labor literário, como se a dispersão e perseguição no campo do político, que inviabilizava um novo tratamento da conjuntura, também afetasse um novo tratamento da forma, obrigando os escritores a recorrerem aos mais ricos aspectos estéticos das etapas anteriores do modernismo. A progressão da “aventura modernista” foi interrompida, sobrando as ruínas das etapas posteriores como material estético do qual se pode recorrer, num laboratório de experimentações, para pensar o presente. Ainda na

esteira de Gouveia, se tomarmos esta estagnação do movimento modernista como argumento válido, ficará fácil fazer uma conexão com Benedito Nunes e José Paulo Paes. O argumento que nos chama atenção de Nunes refere-se ao fato dele defender que a literatura dos anos 70 não possui um programa ou orientações claras que rejam a produção das obras, mas sim um debate em torno da literatura que não se destaca no campo da crítica e da vida histórico-cultural, e sim no interior das próprias obras literárias. A discussão literária que teria como palco os conflitos do sistema literário da época é transferida para a diegese romanesca. Queremos dizer com isso que por mais engajadas que possam ser algumas obras, elas não advêm de uma articulação orgânica com as demais, pois o desmanche cultural provocado pela ditadura muito inviabilizava um diálogo mais frutífero entre os escritores, isolando-os um dos outros e levando a uma “cultura da criação individualizada”¹⁹. Vide o segundo momento visto em Franco, de crise de identidade do escritor. É fundamental deixar claro que é preciso ter um cuidado em não tomar como espelhamento da realidade a ficcionalização da dificuldade dos escritores no campo histórico, o que ocorre é que as obras que tratam da crise do escritor funcionam muito mais como indícios da existência de um tema latente, em determinado período histórico, que é passível de receber tratamento e reconhecimento literário.

Arturo Gouveia ainda põe em discussão os dois eixos de análise propostos por José Paulo Netto dos quais precisamos destacar: a literatura de contestação e a literatura de constatação. A primeira é de caráter inquieto devido à impossibilidade de autonomia diante do aparelho hegemônico de um estado de exceção. Perturbar-se e revoltar-se contra o estado das coisas já é expressar um senso crítico diante da realidade e dar formas a essa sensação através de uma narração seria seu argumento principal. A segunda é uma literatura mais “ontológica”, advinda do legado do estruturalismo, e que dizia respeito a uma defesa da integração ao período vivido. Buscando eximir-se das questões de ordem sócio-política, a literatura se concentraria apenas em questões de complexidade formal do texto.

Ao nosso ver, aquilo que pode ser lido como uma arte que recebeu o legado das outras etapas do modernismo – comumente marcadas por projetos diferentes em uma divisão clara do tempo de suas realizações (22, 30 e 45) – pode também ser lido de

¹⁹ Tomamos este termo utilizado por Alfredo Bosi no seu livro *Dialética da colonização* (1992), mais precisamente no capítulo “Cultura Brasileira, Culturas Brasileiras”.

maneira que se observe a existência de um novo tempo no instante em que se busca uma tentativa de recuperação dos tempos anteriores, isto é, o que advém do modernismo não pode ser lido como uma mera sobrevivência, mas como aspectos estéticos que, recuperados e presentificados para um contexto diferenciado, geram o novo. Se a literatura dos anos 70 guarda semelhanças com a literatura dos anos 30 no quesito de prevalecer fortemente um direcionamento e tratamento das ideias e temáticas sociais, ela afasta-se por aquilo que não consegue ser livre enquanto projeto ideológico, já que, devido ao AI-5, para o Estado, uma opinião política crítica seria crime, criando interditos que recoloca o escritor numa situação de dispersão e incertezas sobre o direito de poder exprimir suas ideias, ainda que ficcionais. Se guarda traços do desejo de ruptura da situação cultural de 22 e de experimentalismo formal, afasta-se pela sua ausência de ironia e humor frente ao horror do autoritarismo, ou pela luta que não é contra o que ficou arcaico, como o modelo de sociedade aristocrata no início do século, mas contra aquilo que existe no presente que proíbe um horizonte de expectativas²⁰. Por fim, se a literatura durante o regime militar encontra-se próximo da literatura subjetiva e sugere a ampliação dos limites das categorias formais, semelhante a literatura de 45, afasta-se dela justamente pela urgência e angústia de tentar fazer literatura engajada que não seja mais a realista no sentido tradicional. Em suma, se as características da literatura pós-64 forem mesmo de fragmentação tanto formal quanto ideológica, como defendemos, parece que o que resta dos outros modernismos nela adentram nas obras não como recuperação de um tempo anterior, mas também como fragmento difuso, de forma que se possa entender bem o que Gouveia quis dizer ao afirmar que pode haver uma literatura que seja ao mesmo tempo de contestação e constatação. Defendemos que o nosso romance em análise, *Avalovara*, é detentor deste conflito de características, agregando na suscetibilidade do fluxo de consciência a heterogeneidade estética, aos moldes do paradigma discutido no nosso primeiro capítulo.

De como esta fragmentação aparece de maneira sistemática nas obras do período aqui analisado é o que buscamos na terceira vertente crítica do texto de Gouveia. Seria

²⁰ Tomamos emprestado esta noção do excelente texto de Reinhart Koselleck, *Futuro Passado: contribuição da semântica dos tempos históricos* (2006), em que relaciona a amplitude das expectativas porvir aos espaços de experiências anteriores presentificados nas ações concretas em determinado tempo histórico. Aqui pensamos a questão no âmbito literário da seguinte maneira: quanto maior o espaço social de experiências repressoras vivenciadas pelos artistas, menor a visão de mundo estético e social que eles podem aspirar como horizonte futuro.

redundante revisitar em forma de uma exposição contínua as propostas de cada um dos autores já analisados no texto crítico comentado. Dos estudiosos do período, podemos apenas citar que Gouveia detalha as sugestões de Davi Arrigucci Jr, Flora Sussekind, Antonio Candido, Fábio Lucas, Silviano Santiago, Sergius Gonzaga e Janete Gaspar Machado. Do trabalho desta última, no levantamento de Gouveia, talvez seja de onde podemos retirar uma melhor sintetização do levantamento das características e linhas de força literárias que queremos assinalar e adotar como o principal e mais recorrente conjunto de sistematização formal dos mecanismos narrativos e da linguagem romanesca do período estudado:

“Dentre estas destacam-se a tematização do ato de criação literária sem o esgotamento das possibilidades temáticas dos romances; consciência da cisão de totalidade social, política e existencial; esboço de um metarromance, um projeto inacabado, um romance quase pronto; fragmentação e provisoriedade de valores e recursos como componentes simbólicos do caos estrutural do romance; exploração do espaço visual como produtor de significados; decomposição do espaço da narrativa como formalização da cisão de totalidade; inovação gráfica na inclusão de notas de rodapé com valor literário e na organização de elementos dramáticos na narrativa; ludicidade crítica como forma de potencializar a participação do leitor na produção narrativa; conservação, dentro do romance, das orientações prévias para sua elaboração, o que reforça seu caráter de projeto; intercalação de cenas de reflexão e análise às cenas de ação e enredo, rompendo qualquer perspectivismo radical; execução de uma poética literária ao longo do texto, sem necessidade de explicações metalinguísticas; superposição de narradores diversos no plano do relato; narrador exclusivista com o ponto de vista da classe detentora do poder; proposta de anti-romance pela intelectualização da narrativa; rompimento do ilusionismo da leitura pelo humor; evasão do personagem-narrador para a literatura como possibilidade de libertação do mundo fragmentário; tematização do regionalismo sem efeito eufórico, saudosista ou otimismo patriótico; composição de um protagonista polivalente que sintetiza em si diversos personagens fragmentados; abordagem do maior número possível de assunto numa mesma narrativa; dilaceramento do personagem em paralelo ao dilaceramento formal da narrativa; inexistência de um núcleo de convergência dentro do romance; intercalação de capítulos com pontos de vista diferentes; e a globalização de uma totalidade caótica: por mais transgressores que sejam os recursos utilizados, perseguem sempre uma finalidade. (GOUVEIA, 2013, p. 49-50)

Ora, recuperando as discussões sobre Adorno leitor de Beckett que expomos na fundamentação teórica, podemos sugerir que a grande maioria destes recursos formais

que se dão no âmbito da linguagem referem-se a tentativa de uma exposição de uma representação mimética não idêntica, como uma especulação do não conceitual que, ao mesmo tempo em que comprova no presente da narrativa um sentimento de impossibilidade de apreensão uniforme do real, transforma a recepção do irrepresentável como resistência ao sistema. Assim, estes recursos formais encontram-se para além do seu conceito de forma, isto é, eles são ressignificados para também dizer alguma coisa: a forma de dizer já contém em si uma mensagem do que será dito. Queremos dizer com isso que, evitando uma cisão entre forma/tema, encontramos a não-identidade do tema na forma, e aquilo que foi excluído da forma e tratado separadamente como tema retorna ao seu arcabouço formal como liberação do elemento reprimido. Assim, no contexto social representado nos romances, o primado do objeto da dialética negativa recupera a autonomia estética em uma reconciliação distorcida da forma. A forma de dizer também está dizendo algo, como diria Mikhail Bakhtin quando defende a linguagem como materialização ideológica²¹.

Vistos os principais pontos de discussão sobre a inserção das obras literárias no contexto histórico pós-64 e de como isso provocou uma reflexão no interior das obras em torno do problema da expressão da fragmentação das formas no constructo da linguagem romanesca, é o caso, então de perguntarmos: em que medida a mesma questão do fracionamento do plano estético pode, ao mesmo tempo, ser tomada da perspectiva das fraturas da experiência humana diante de um cenário em que as instituições buscam manter a dominação pela coerção e violência? É uma controvérsia de difícil equação, mas que o ensaio de Beatriz de Moraes Vieira, “As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 70”, irá investigar com propriedade esta ambiguidade entre formalização do tema e temática da forma na produção literária no período ditatorial. Dito de outra maneira, o ensaio é muito atento às relações de aproximação entre sofrimento social e individual e suas repercussões na constituição e organização do texto literário. Ao dar atenção as rupturas, tensões e crises que se manifestam com intensidade tanto no campo de vivência dos personagens como no campo formal e estilístico da linguagem, acreditamos que Vieira se aproxima das discussões já apontadas em nosso trabalho sobre as dimensões da filosofia moral de Adorno, principalmente dos processos de negatividade

²¹ A concepção de que as palavras, frases e estilos já estão carregadas de significação de extratos sociais anteriores que atuam na atualidade através do discurso como se fossem ações sociais está elaborada no clássico livro de Bakhtin *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006).

advindas do sofrimento do sujeito. A forma é fragmentária porque os processos de subjetivação do narrador estão atrelados à representação de pessoas que estão afetadas profundamente pela incapacidade de mediação do real, logo, como incapacidade de constituir, no interior da forma de fluxo de consciência, um pensamento que se apresente de forma nítida.

Para Vieira, a literatura dos anos 70 no Brasil seria uma literatura marcada pelo trauma. A visão de mundo percebida através da perspectiva do choque e do desastre traduz uma consciência do sujeito em estado contínuo de latência da experiência da dor, de maneira que a cicatrização da ferida, no plano subjetivo, somente pode acontecer através da tentativa de estabelecer ligações entre os duros eventos ocorridos no plano real e as difíceis significações que se estabelecem sobre tais eventos. Superar a dor é tentar construir um sentido para ela, muitas vezes somente organizadas no plano linguístico. Daí, ao nosso ver, os romances deste momento da literatura brasileira sempre retornar a questão da crise do ato de escrever. Na verdade, correndo o risco de generalização, podemos dizer que os romances pós-64, em grande parte, são romances da crise permanente, do estado de incerteza e da lutar por um reconhecimento do sujeito no mundo. Na impossibilidade de superação do trauma, os romances que abordam o contexto do regime ditatorial brasileiro apontam para a geração de um “efeito paralisante dos processos de significação”, sem a mediação e de permanente estado de dor pendente, e por outro apontam para uma possibilidade de transpor o estado patológico do trauma pela configuração de novas maneiras de criar conexões e sentidos para o evento desencadeador de desorientação. Dirá com muita pertinência Vieira sobre a procura da superação do trauma no relato:

O testemunho daí derivado, como uma espécie de simulacro virtual do acontecimento traumático, é obscuro, apresentando um jogo de luz e sombras de grande complexidade. Configura-se uma forma discursiva em que se mesclam estranhamentos e recalque, uma forte necessidade de narrar e, paradoxalmente, de calar, pois se tem certa noção da impossibilidade de construir um sentido coerente para o horror experimentado e, conseqüentemente, de transmitir ao outro a realidade sofrida. As formas de expressar costumam ser confusas e imprecisas, os termos vagos, os gêneros híbridos, os excessos e as hipérboles adquirem forte apelo, uma vez que significam uma recusa das normas, sentidas como especialmente restritivas. (VIEIRA, 2010, p. 156)

Em seguida, Vieira contextualiza a questão para o debate sócio-cultural da produção literária do período do estado de exceção brasileiro. Descreve, por exemplo, que muitas obras literárias permitiram que vislumbrássemos “a dimensão traumática da experiência histórica sob a ditadura militar”. Aponta ainda que o trauma causado pela consolidação da violência de Estado, a partir de 68, advém também devido as frustrações e sentimento de fracasso das experiências nacional-popular. Democrático-trabalhista no plano social, formal-vanguardista no plano cultural/literário. Das ruínas deste modelo de sociedade devastado pelo golpe militar, a literatura se concentrará, por exemplo, em temáticas atravessadas pela melancolia, pelo sentimento de asfixia, de vazio, de impotência, perplexidade e passividade. Muito embora Vieira esteja tratando textualmente do gênero poético, acreditamos que a representação de tais imagens surge também com muita intensidade no escopo do gênero romanesco, pois as consequências da relação autor-obra-público entrecruzado no texto-contexto viabiliza uma proximidade do discurso poético com o narrativo pelo intermédio da linguagem “lesada” em ambos. Reparemos assim que, dentro de nossa abordagem sobre a temática, a riqueza de um romance como *Avalovara* encontra-se na tessitura da subjetividade de Abel. Este personagem vivencia experiências traumáticas, sentimento de vazio existencial, problemas na incerteza do destino, desorientação temporal e espacial, agressão física por grupo de policiais além de seu findar pela arma de um militar. A estas características somam-se as formais, elencadas por Gouveia, e as históricas, situadas por Franco, de forma que podemos assim dispor de uma série de aparatos sociais, históricos e estéticos dos qual nos auxiliarão no estudo da situação da obra de Osman Lins no contexto da época.

Como sabemos, temos neste trabalho a tentativa de constituir uma interpretação do principal romance de Osman Lins a partir de uma certa tradição dialética que avança em direção às teorias adornianas. Nosso objetivo, enquanto análise textual, é compreender como o conteúdo de violência, de erotismo e de indeterminação do sujeito na fragmentação são categorias fundamentais para o entendimento dos méritos estéticos do romance e que só são apreendidos com clareza se voltarmos para o funcionamento da consciência dos personagens, ou seja, para técnica do fluxo do pensamento. Esta é a tarefa que queremos depreender daqui por diante. Entretanto, antes de avançarmos, é importante reinterar mais uma vez que constatamos, através da leitura da fortuna crítica sobre o romance pós-64, que a tradição histórica, na maioria dos casos, realiza um completo

apagamento de sua obra de Osman Lins e do possível diálogo com o seu contexto, como se pudesse tal texto ser supra-histórico, autosuficiente e desligado do interior da produção cultural da época. Insistiremos levar em conta inicialmente a questão da violência negativada em *Avalovara* como uma maneira de demonstrar que a questão da representação do autoritarismo da ditadura como característica essencial dos romances pós-64 é inteiramente possível ser constatado no romance/corpus de nossa pesquisa. Em vários momentos desta revisão contextual aqui empreendida, pudemos evidenciar qualidades literárias que veremos presentes na obra osmaniana, de modo que parece ser injustificado sua exclusão da linha temporal da história da literatura brasileira. Isso nos leva a pensar que existe uma parcela da crítica que produz uma redução interpretativa da obra, de modo a não insistir nos significados de sua radicalidade diante do seu contexto. Por que a violência não se fez sentir nos movimentos de *Avalovara*, embora esteja presente sob diversos aspectos? A resposta nos vem como hipótese: porque ela nos vem não apenas em forma de ação romanesca tradicional, mas somente quando buscamos uma leitura que encontre a experiência negativa da violência. Esta experiência negativa se dá no interior do sujeito, no sofrimento que encontramos exposto no fluxo de consciência, independente desta violência ser física ou simbólica. Transitamos abaixo para tal leitura crítica.

4.2. Violência, repressão e forma em Avalovara

Diante do que discutimos até este momento sobre a situação do romance brasileiro durante os anos de ditadura militar, podemos afirmar que havia duas posturas que caracterizavam as narrativas mais relevantes do período: uma, a ficcionalização do engajamento no contexto do regime, muitas vezes buscando a explicitação da intensa violência institucional realizada nos atos de repressão dos indivíduos; outra, a representação da falta de referencialidade do sujeito, que incide na fragmentação e no insulamento da subjetividade dos personagens e, em consequência disso, na questão formal da linguagem. Digamos que as obras que conseguiram gerar uma tensão na relação entre estas duas vertentes obtiveram um maior destaque no cenário desolador da cultura

nos anos 60-70, pois conseguiram enriquecer tanto o diagnóstico histórico extraído da realidade, sem a vertente panfletária, quanto evidenciar a riqueza da autonomia estética das formas narrativas, sem perder de vista a exploração da condição psicossocial dos personagens.

Somos levados assim a nos perguntar, a partir de nossas observações sobre o tratamento periférico do problema da ditadura nos romances de Osman Lins, o que a obra *Avalovara* pode dizer a respeito da violência ligada ao contexto da época? Sem entrar diretamente nas questões que envolvem as ricas pesquisas desenvolvidas sobre as intertextualidades da obra e as orientações deixadas em marginálias e depoimentos do autor sobre as quais a crítica se debruçou nos últimos tempos, somente encontraremos nossa resposta na interpretação intrínseca da obra. A violência em *Avalovara* surge sob duas vertentes em disputa que configuram esteticamente a narrativa e diz respeito à conjuntura da literatura no período ditatorial: uma advém de uma violência totalitária, de conduta impositiva e intimidadora, muitas vezes explicitamente física, e que podemos observar na situação vivenciada pelo escravo Loureius, na ação brutal dos soldados contra o protagonista Abel nos últimos capítulos de “Cecília entre os leões” ou na postura fria e racionalista do militar Olavo Hayano, Iólipo repressor de ‘O’, personagem inominável. Por outro lado, há em *Avalovara* uma violência negativa, ou seja, que não é explicitamente visível e que só pode ser percebida quando atentamos para a compreensão de que o sofrimento subjetivo está em diálogo constante com os conteúdos normativos da exterioridade. Os anseios de liberdade, expressos na consciência em fluxo dos protagonistas, ou a reprodução fragmentária da narração como expressão do desnorteamento das subjetividades, são maneiras de uma exposição negativa da violência. A limitação da liberdade acaba sendo incorporada como conteúdo da obra, ora através da mimetização das ações violentas ao objeto do qual o sistema e sua violência explícita buscam eliminar, ora através de um experimentalismo formal que expresse de modo clivado as angústias do não-dizer. Deste modo, *Avalovara* é um romance em que apresenta, tanto no plano temático quanto no formal, um jogo de conflito entre a exposição da tentativa positiva de cristalização das formas de vida e, em sua contraposição, a luta pelo reconhecimento e autenticidade da vida dos seus personagens, ainda que expresse na condição de sofrimento ou no esforço de garantir uma alteridade.

Poucas vezes esta violência intrínseca ao texto de *Avalovara* foi abordada com profundidade pela crítica. Nitrini chega a esboçar uma reflexão em torno de questões importante sobre o tema, mas apenas deixa breves apontamentos:

O romance é permeado de violência, nas diferentes linhas temáticas, correspondente às várias histórias de *Avalovara*, desde as que remetem à metalinguagem até as que colocam em cane Abel imerso no mundo, às voltas com sua família, com suas mulheres e com os personagens próximas a elas. O ápice da violência ocorre quando o marido da não nomeada a flagra com Abel, na alegórica cena de união sexual sobre o tapete com motivos paradisíacos no apartamento de São Paulo, e os assassina. A violência se presentifica nas estruturas sociais e políticas que regem a vida das personagens, indicando pela inclusão de trechos de jornal relativos a acontecimentos no Brasil, sob a ditadura militar. Esta manifestação intertextual híbrida, com a convivência dos discursos literário e referencial, revela o claro comprometimento de Osman Lins com o seu tempo. (NITRINI, 2010, p. 145-146)

Antes de apontarmos melhor como se dá este processo no corpo do texto literário, é preciso abrir aqui um parêntese para destacar que as camadas desta discussão parecem estar em conformidade com as tendências literárias que encontramos nos procedimentos teóricos e analíticos da primeira parte desta pesquisa. Não parece ser difícil estabelecer paralelos entre as nuances da estrutura ideológica do regime totalitário que domina o universo kafkiano, como epopeia negativa, com a atmosfera de forças de dominação e violência inerentes aos atos de Publius Ubanous ou de Olavo Hayano. Também os descompassos do sofrimento e indeterminação do sujeito como soluções estéticas do ‘modelo’ beckettiano encontram, principalmente nas personagens femininas de *Avalovara* e nos caminhos incertos da introspecção de Abel, a experiência da voz negativa que não se quer se extinguir no processo de identidade da razão administrada. A assimetria dos sons nas horas do relógio de Julius Heckerthorn sinaliza muito bem esta necessidade de um fundamento transgressor ao que nos comprime, nem que seja na resistência do sofrimento.

Dada estas coordenadas, tratemos do primeiro ponto de nossa análise: a condição do escravo Loreius no eixo narrativo S, intitulado “A espiral e o quadrado”, do esquema do palíndromo que guia a organização dos temas do romance. Como sabemos, este segmento da narrativa diz respeito ao desafio lançado pelo comerciante bem sucedido e senhor de escravos Publius Ubonius ao seu servo Loreius. Trata também sobre toda uma esquemática metalinguística que determina o norteameto das sequências dos eixos

narrativos do romance. Trataremos em outro momento sobre este aspecto de roteirização do romance. Interessa-nos aqui entender a violência sancionada que recai sobre Loreius e que pode ser sintetizada numa passagem portadora dos impasses que comprime o personagem: “Assim se traduz o seu entendimento da charada: “Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir”” (LINS, 1995, p. 28, S6). Temos aqui de imediato uma relação de conflito que está estabelecida no campo da palavra através de um enigma linguístico entre os dois personagens. A importância da criação formal do palíndromo como condição de movimento para todo o romance logo é percebida pelo andamento dos capítulos, já que quando a questão é imposta a Loreius, em S5, o romance já avançou às casas em R, “☉ e Abel: encontros, percursos e revelações”, em O, “História de ☉, nascida e nascida” e em A, “Roos e as cidades”, dando a entender que estas partes possam ser lidas sob outro ângulo, saltando de uma leitura sequencial para uma sequência temática, tal um palíndromo que pode ser lido sob orientação diferente. O que queremos dizer é que o desafio lançado por Publius Ubonius aparentemente significa mais uma discussão intelectual, “de tantas e cada vez mais exaltadas conversas” (LINS, 1995, p. 22, S5), entre o servo de sonhos enigmáticos e o comerciante de produtos hindus e que sua função estética é desvendada pelo próprio narrador ao dizer que ambos preparam “o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores” ” (LINS, 1995, p. 22, S5). No entanto, induzidos pelo narrador, somos tentados a tomar o desafio apenas do ponto interpretativo que vê os atos dos personagens como causa de uma frase que regerá o romance. Adotar somente esta postura seria esvaziar de sentido o significado que tal frase tem para a própria linha R “A espiral e o quadrado”.

Acreditamos que o jogo proposto por Publius Ubonius oculta uma questão que a nosso ver parece fundamental para entender a violência contida no eixo R: há uma clara ideologia da dominação na interação social entre servo e dominador e que pode ser constatada no que está em disputa nesta ‘aposta’. Para Publius Ubonius, a formulação da frase expõe uma vontade de entretenimento, uma variação lúdica na curiosidade do exótico, com finalidades de jogo prazeroso. “É como se jogasse com ele [Loreius] uma partida de xadrez e aspirasse a esgotar, mentalmente, todos os possíveis lances do adversário, bem como as consequências deste” (LINS, 1995, p.37, S7). Já para Loreius, o desvendamento da frase está para além da própria liberdade, pois significa a chave para sua própria existência. Loreius vê na racionalidade contida na adivinhação, que ainda não

sabe se alcançará, uma forma diferente de se livrar da normatização escravocrata e da crucificação punitiva numa pretensa ocasião de fuga. Ou seja, o escravo já está disposto a não permanecer na situação coersiva do sistema de servidão romana, seja vencendo a competição contra seu senhor, seja tentando a fuga que possa levá-lo a crucificação. O excerto que destacamos dá a entender que era irrevogável a tentativa de fuga até a aparição da charada.

Neste sentido, como já mencionado, a tarefa de desvendar uma frase de ampla logicidade inicialmente não tem apenas uma finalidade em si mesma. Ela precisa ser compreendida dentro de uma dimensão da vida, da práxis, como identifica a primeira palavra do palíndromo, TENET. Esta dimensão da vida está na semântica da palavra que indica “posse”, “condução” ou “domínio” e que revela para Loreius sua condição paradoxal de dominado e aspirante a liberdade, assim como a letra T tem seu significado ampliado pela sua forma crucifícial. Dirá o narrador: “Esta curiosidade não teria, para Loreius, maior importância se a cruz, a cruz em T, não fosse o instrumento com que se supliciam os escravos fugitivos” (LINS, 1995, p. 28, S6).

Ainda há mais uma diferença de perspectivas no que se refere ao significado da construção do Palíndromo. Para Publius Ubonius a estática das letras e a mutabilidade das maneiras de lê-las representam, sucessivamente, “a imutabilidade do divino” e “a mobilidade do mundo”. Se pensarmos no labor da criação da frase ligada à vontade humana do escravo de conduzir sua própria existência, podemos repensar esta relação de estática e movimento tomando a primeira como padrões fixos de ordenamento de contuda, de ‘imutabilidade da dominação’ e a segunda como ação de ruptura das forças constrangedoras, de “mobilidade da liberdade”. É esta visão de mundo, sob a ótica de um discurso extraterreno, na qual o senhor impõe uma ideologia de violência sancionada em roupagem mítica, contra a qual o servo luta. Seu objetivo é o de instaurar, através do empenho criativo, uma nova forma de liberdade não reconhecida²². A força hegemônica do autoritarismo da escravatura, semelhante a um regime de exceção, permite que Publius Ubonius “brinque” com a liberdade do seu escravo, mas na tentativa de ampliação da forma de dominação do Senhor, sugerindo um desafio provavelmente impossível de se

²² O texto de Walter Benjamin (2011) *Para uma crítica da violência* discute como a violência pode aparecer sob um regime de direito natural, inviolável sob pena impreterível da punição mítica, e um direito positivo divino, em que dá uma abertura mínima de ser confrontado pelas ações impulsionadas pelas condições históricas, mas de inteira responsabilidade do sujeito, pelo que pode acontecer posterior à transgressão.

realizar, é que se encontra também a possibilidade de abertura de uma exceção em favor da liberdade. Porém, ao avançarmos na narrativa, verificamos que esta liberdade, ocorrendo apenas no campo da subjetividade, tem uma forma insuficiente para se chegar a plenitude da autonomia do sujeito.

Isso porque a obsessão pela resolução da charada leva Loreius a transitar da determinação de uma liberdade real para a mera representação mental dos seus significados. Assim, a tendência de racionalização intrínseca do processo avasta-o do real motivo de sua empreitada e desloca-o para comportamentos ligados aos mesmos motivos que levaram seu senhor a entrar na disputa. A frase “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” já está constituída no intelecto de Loreius, mas por ainda não exercer concretamente sua função no campo da linguagem como materialidade social, ela se encontra num devir abstrato, de modo que, ao invés do escravo levá-la ao encontro de sua liberdade no campo da práxis, ele retrai sua liberdade para o mundo da subjetividade. “Agora, que vir a ser livre depende de um simples gesto, de algumas palavras, um prazer talvez superior a libertação é adiá-la” (LINS, 1995, pg.37, S7). Ora, o servo de Publius adia a revelação da frase da qual sua liberdade depende para inverter o “jogo” com a intenção de utilizar a detenção do conhecimento em favor do direito de constranger e incomodar seu senhor. Loreius troca a liberdade pelo poder, para que Publius passe a “torna-se, em espírito, escravo do seu escravo”. As consequências de tal incorporação ao modelo de perspectiva abstrata para o servo leva-o a derrocata:

A vaidade perde-o. São freqüentes, em Pompéia, as tavernas. Num balcão de mármore serve-se vinho aos passantes. Por trás desta sala, existem outras, destinadas aos jogadores, com inscrições nas paredes e pinturas que são réplicas das cenas ambientes: jogadores em torno de uma mesa, quietos ou em luta; salsichas, queijos e atados de cebola pendem sobre eles. No andar superior, nem sempre com entrada ostensiva, alcovas para os encontros íntimos. Numa destas casas, buscando engrandecer-se aos olhos de uma cortesã de quem a tradição conservará o nome, Tyche, Loreius revela o estranho embuste e a frase mágica. Tyche percebe a vantagem que pode colher do segredo e transmite-o a um homem a quem ama, um vinhateiro. O vinhateiro, habilmente, vende a Publius as cinco palavras do escravo. Loreius, ao ver-se defraudado, e reconhecendo haver perdido a única oportunidade de ser livre, grita pelas ruas de Pompéia, afirmando havê-la descoberto, aquela frase que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas, dirige-se ao quarto de Tyche sem que o vinhateiro tenha forças para o impedir, brada ainda uma vez as palavras da sua perdição e, desembainhando um punhal, mata-se diante da mulher. (LINS, 1995, p. 38, S7)

A materialização da revelação da “frase mágica” ocorre em um contexto adverso de onde exerceria a função libertadora de Loreius e, em consequência, prejudicial ao seu propósito. Outra passagem importante deste trecho, que aparece de forma sutil, é a venda da informação. A ação de ‘vender’ pensada pelo molde dialético do processo econômico é também uma ação de ‘comprar’. Publius Ubonius, para quem a aposta está apenas no plano da necessidade lúdica, não titubeia em usar seus recursos materiais para virar uma mera partida que estava sendo derrotado. Nesta hora de reverter o processo, o pragmatismo do senhor suplanta escravo. Confrontado no seu campo, com as condições hierárquicas mantidas, e pensando nas significações imbutidas na relação da frase com a própria história dos dois personagens, talvez possamos interpretar de forma irônica a tradução da frase sugerida pelo próprio narrador da história. “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS” significando “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “o criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita” não somente “atende aos anseios místicos de Ubonius” como também nos leva a pensar o criador da frase, Loreius, fracassa no próprio aprendizado que seu palíndromo tem como mensagem, cabendo ao dominador conservar aquilo que lhe é de direito, a posse de seu escravo em seu mundo e em sua órbita. Assim, ao abandonar a perspectiva de levar em consideração as etapas vitais para o alcance de sua autonomia, Loreius optou por confrontar seu senhor usando as regras de jogo deste. Para Publius, indiferente a realidade de seu servo, nada havia no acordo do desafio qualquer princípio de alteridade, e, portanto, não hesitou em adquirir a informação desejada para vencer o embate. O ato de suicídio e o possível erro trágico foram realizados por Loreius, talvez encantado com o modo lúdico com que Publius tratava a questão. No entanto as causas conjunturais e pragmáticas advém de uma violência contra a liberdade, do valor de imposição, da conservação de uma forma de interação social amparada na estrutura de poder. Assim como uma espiral, o que aparecia mentalmente para Loreius como um movimento para fora de sua condição de escravo, em busca de uma liberdade subjetiva, era um movimento para o centro de sua perpetuação como escravo no campo da empiria, um camainho ao encontro do T de sua crucificação.

Não podemos atribuir a queda de Loreius a um mero plano individual. A empatia com uma orientação solipsista do dominador e criador da charada, advinda durante o processo de criação da frase, pode ser entendida como uma legitimação de uma dominação totalitária a partir de valores normativos abstratos. Além deste anseio pelo entretenimento obnubilando as formas de liberdade, ainda é preciso notar que uma

violência totalitária se reconfigura de acordo com a menor ameaça de antagonismo advinda do plano real. É aquilo que atribuímos a racionalidade da “imutabilidade da dominação” contra a possibilidade de uma forma de vida heterogênia, luta por aquilo que já está determinado. Exemplo textual disto está no fato de que, diante da possibilidade de perder o escravo, Publius Urbanus “emaranha-se em prognósticos, hipóteses, cálculos, suspeitas, precauções, conjecturas, subconjecturas e irradiações de todos estes atos intelectuais” (LINS, 1994, p.37, S7) com a finalidade de manter seu *status quo* sob controle. Neste sentido, e retomando as mesmas discussões que apresentamos em Kafka e Beckett, houve por parte de Loreius um momento histórico que poderia ser tratado como um contrassenso instaurador do novo ao modelo vigente dominante, mas assim como K ou como Malone, sua heterogeneidade é apagada pelo processo de subjetivação do sujeito como forma de alienação do mundo. Quando Loreius isola-se na contemplação de uma liberdade abstrata, dá a Publius garantia de ação repressiva na práxis, de forma que logo é sufocada a possibilidade de liberdade. Loreius absorve, sem um vigor crítico, o modelo de seu senhor de enxergar o palíndromo assim como K. se conscientiza que é culpado, em *O processo*. O processo dialético que inicialmente se monta não se processa, pois há uma interrupção do vetor negativo, um afastamento da não-identidade. Fica claro esta questão nas palavras de Modesto Carone ao aproximar o texto osmaniano do que chama de romance de tensão interiorizada, “onde o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação, subjetivando o conflito (Seria este, entre outros, o caso de Osman Lins) (CARONE, 2004, p.228)”.

O segundo ponto de nossa análise dos processos de violência na obra *Avalovara* diz respeito ao espancamento sofrido por Abel, na linha “T – Cecília entre os Leões”. Já sabemos que os significados do contexto histórico ditatorial na obra de Osman Lins tem recebido tratamento secundário dentro da obra, muito pela posição, como crítico literário que foi, do próprio autor que buscou oferecer coordenadas de leitura do seu próprio romance. Muito também pela sutileza com que aparece o tratamento deste tema na complexidade da obra, que tem como pilares mais evidentes de sua estruturação, por exemplo, os diálogos com o medievalismo ou com o misticismo oriental. Entretanto, lembremos, por outro lado, que nossa estratégia teórica, desde o início, consiste em discutir justamente aquilo que está presente no texto literário sob uma condição de exclusão, de negacionismo do negativo. Sendo assim, é muito improvável que a cena de

violência física que envolve Abel e Cecília, cuidadosamente datada em 1962²³, bem antes do golpe de 1964, não esteja vinculada aos fundamentos da repressão e autoritarismo militar. Vale a pena citar a passagem inteira:

Ergue mais ainda o busto e a cabeça. Lanço um rápido olhar à sua figura delicada, incapaz de amedrontar um pássaro, compondo uma atitude de afronta — e percebo com clareza o nosso desamparo. Faltam-me instrumentos precisos de defesa — nem músculos nem armas (músculos rápidos, rijos). Ideia de nudez e dependência. O meu amor, apenas, não constitui proteção. Cecília, desguarnecida, enrijece o corpo e não parece medir a diferença de forças, agora inconteste: quatro vultos nos espreitam, o espessor da ameaça enegrecendo-os. Volteia o busto, calada, cisca a areia com os dedos. Acha o que procura? Uma pedra? A mão fechada. Três dos estranhos mantêm-se um pouco afastados, todos de cabeça descoberta; o outro, de capacete, segura um bastão. Polícia? Este se dirige para o lugar onde estamos. Pode fazê-lo sem pressa: seus três comparsas barram nossa fuga eventual. O de capacete: "Que estão fazendo aí?". Um dos três solta uma risada fina e sôfrega. Sem dar resposta, levanto-me; ajudo Cecília a levantar-se. O carneiro desapareceu. "São surdos? São surdos?" Cecília pôs a bolsa a tiracolo e tem nas mãos os sapatos. Os três paisanos fecham mais o quadrado, enquanto o outro nos ordena mostrar os documentos. Documentos? Intimação expressa numa língua morta ou ainda larvar. A presença dos intrusos, esta me parece clara. Assume um drástico sentido de expulsão, nada casual. Seguro a mão de Cecília e tomo a decisão de afastar-me como se os quatro indivíduos não existissem. Mas o de capacete atravessa a ponta da botina entre os tornozelos e empurra-me. Caio com a boca na areia e antes que inicie um gesto fazem-me rolar com pontapés à altura dos rins. Passa entre as estrelas, curva, a cauda do farol. Meu espancador, capacete na mão, atinge-me com os pés a cada tentativa de erguer-me e Cecília defende-se dos outros. Espanta-me a rapidez com que esquiva os golpes dos agressores e a obstinação com que se conserva em silêncio, não emitindo um só grito de socorro. Consigo, no chão, agarrar a perna do soldado e fazê-lo cair. Precipito-me, de braços abertos, entre os que maltratam Cecília. Um deles segura-me e prende-me o fôlego. Mão dura, larga. Mordo-a, ouço um urro abafado. Curto golpe à altura da nuca me derruba. Tento levantar-me. Tudo que consigo é rolar sobre um ombro e entrever o corpo de Cecília, perdido o equilíbrio, ceder com lentidão e baquear, lento, mais uma vez estapeado. Ouço um lamento, um grito, um chamado, lançado cada um por uma voz diferente — e as estrelas ampliam-se, lagos ofuscantes. Os passos dos ofensores afastam-se depressa. O tropel. A praia estremece sob a carga desses passos na areia, como se percorrida por um bando de rinocerontes. Cerro as mãos, tentando manter-me, por este meio, na superfície da minha consciência. Houvesse, em minhas palmas, um fio, uma corda capaz de arrebatá-me a esta cova profunda sobre a qual flutuo! Os lagos das estrelas crescem e diminuem. Sobrevém um esmorecimento, uma paz dissimulada, a doçura

²³ DELCASTAGNÉ (2000) elabora um quadro cronológico dos eventos ocorridos em Avalovara cruzados com os acontecimentos históricos. O quadro inicia-se no enigma de Publius Ubonius, em 200 A.C., e percorre até o assassinato de Abel, no final de novembro de 1966.

de morrer ou de cortar as ligações. Um mel. Um nada. Abel! Meu nome bate à porta das trevas (quantas vezes?) e impede que me renda. Aos poucos, movo-me. Cecília está sentada, com as mãos sobre o sexo e as pernas estendidas, unidas, na exata posição em que as mendigas, sem força para andar, pedem esmolas nas calçadas. As feridas sangram e ela treme. De dor? Seus dentes batem sobre o meu nome. Talvez de frio, o corpo desabrigado, exposto à brisa praiana. Não consigo despir minha camisa em pedaços. Molho a anágua rota de Cecília, tento lavar seu corpo, os cortes, procurando fazer leves as mãos embotadas. Lastimo-a e, ao mesmo tempo, vejo como são redondos e firmes os seus peitos, que brando é o seu ventre dolorido e quanto, à luz das estrelas, delicada a linha da espádua, ligeiramente alçada na curva doce dos ombros. Faço-a levantar-se. Por que não entra no mar? Só um instante. Deve fazer-lhe bem. Ela procura ficar de costas para mim e acaba de despir-se. Seu corpo esbelto, suas costas tênues, suas nádegas miúdas, quase como as de um menino. Dirige-se hesitante para o mar. Chamo-a. Deteve-se. O farol, o firmamento, o vento, as vagas. Cecília guardando-se de ser vista de frente. (LINS, 1995, p.221-223, T14).

Para uma melhor compreensão da violência exposta neste trecho, resgatemos o fato de que o casal é perseguido pelos irmãos de Cecília, obrigando-os a encontros itinerantes secretos. Embora não pareça de forma categórica, tudo indica que o fato de Abel ser um homem casado incomoda profundamente os irmãos de Cecília, de modo que estes não conseguem visualizar nada mais do que uma ação que se ampare em uma moralidade reguladora do outro, em uma violência normativa. Por outro lado, os encontros secretos que Cecília e Abel vão vivenciar, devido à pressão coibitiva, evidenciam que, na iminência do perigo, é necessário um estado de alerta constante caso queiram agir em defesa de suas autonomias contra o interdito instaurado pelos irmãos. Estes capazes de qualquer coisa no âmbito da agressão ao outro. Assim, na perspectiva dos irmãos, o confronto somente teria solução se Cecília obedecesse a ordem arbitrária instaurada pela norma da moral de um outro. Valores moralistas, regra normativa e violência autoritária se tornam sinônimos e é deste emaranhado que fogem Cecília e Abel.

É justamente nesta premissa sobre violência que Emílio Dellasoppa (1991) irá se apoiar para diagnosticar o que ele chama de “autoritarismo socialmente implantado”, encontrado tanto no nível institucional como também presente no nível individual no regime militar brasileiro: “a convicção de que somente o restabelecimento da relação ordem-obediência poderia resolver os problemas da sociedade levou a uma identificação cada vez maior de autoridade com violência, baseada, talvez, como Arendt assinala, na percepção de que, como violência faz as pessoas obedecerem, então violência é

autoridade” (DELLASOPPA, 1991, p. 82). Os irmãos de Cecília têm como fundamento autoritário uma prática social coerciva que visa a determinação involuntária do outro e que nos leva a refletir que o ato contra Abel ocorreria no âmbito das sociabilidades se não fosse um detalhe pequeno que ajuda a situar a narrativa no contexto da época: um dos irmãos é policial. Assim, o problema que se daria no plano pessoal é transferido também para o plano das estruturas repressivas do Estado. Colocado dessa forma, e voltando ao excerto do romance, temos uma situação real de violência totalitária, manifestada física e simbolicamente, e de violência negativa, a psíquica, que só podemos perceber no procedimento de exposição da subjetividade do personagem. Tanto assim que esta última surge antes de nada acontecer, surge do temor, e advém do medo imprimido e desenvolvido ao longo dos encontros secretos, como que um acúmulo angustiante de expectativas para uma situação inusitada em suspensão, um porvir. O casal sente a impotência diante do que ocorre, é “incapaz de amedrontar”, sente o “desamparo”, sem “instrumentos precisos de defesa”, com “Ideia de nudez e dependência”. O estado é de emergência e a ameaça certamente virá. Só que ela não aparece em forma apenas de sujeito, a ameaça autoritária vem vestida de Estado totalitário, de polícia autoritária, de violação dos direitos de liberdade. Frases como “o que vocês estão fazendo aí?”, “São surdos? São surdos?” ou a exigência de documentos aparecem como expressão cínica de utilização do sistema operante repressivo do Estado em favor de uma ordem arbitrária. Neste sentido, podemos defender que existe, em *Avalovara*, uma crítica cifrada contra a violência política da época da ditadura, e que pode ser encontrada no desenvolvimento da ação dos personagens, ou seja, na práxis do campo diegético, e não de forma alegórica. Esta passagem do romance que destacamos tem desdobramentos importantes na narrativa, haja visto que o ataque é o clímax da tensão entre o casal e o espectro ameaçador dos irmãos. É na sequência dos fatos que Abel descobre a androgenia de Cecília; que sua mãe, a Gorda, permite que os encontros seja no chalé; e que logo após a agressão é que Abel e Cecília irão se unir carnalmente como uma forma de restauração da união cindida. Admira-nos muito a crítica não reconhecer tal diálogo histórico no romance como um de seus fundamentos, pois é evidente que o jogo de conflitos entre formas de vida fixas e formas indeterminadas de liberdade surge como uma das principais pulsões que rege o romance e, ao mesmo tempo, no mínimo, expressa uma situação sócio-política do país: o estado de exceção.

Recuperando então o trabalho *Estado de Exceção* (2004), de Giorgio Agamben, principalmente no ponto onde o filósofo italiano trata da perspectiva benjaminiana de violência, é importante destacar o questionamento de como um regime de repressão sistemática é estimulada em sua forma pura a tal ponto que ele irá abdicar de qualquer outra finalidade a não ser exceder a própria noção de domínio pela força. Em uma sociedade com forte tendência autoritária como a que a brasileira viveu entre 1930 a 1985, o que se apresenta como implementação de uma força normativa se transforma numa situação de exceção em que as forças agressivas da polícia militarizada, por exemplo, podem agir, no plano cotidiano, com atos excessivos. O estado de exceção, que não é uma regra no direito positivo, acaba assumindo uma forma de identidade total com a regra autoritária e, com isso, vivencia-se assim uma zona de anomia em que a ordem da tradição autoritária, a pulsão de violência legitimada da polícia sem qualquer relação com o direito, garantem espaço para ação em pró de uma repressão de identidades. As ações violentas dos irmãos de Cecília representam assim o que Agamben denominará de “estatuto de violência como código da ação humana” (AGAMBEN, 2004, p. 92). Isso fica claro quando eles, não mais enviando policiais, aparecem no chalé, para pressionar Abel depois de saberem que Cecília estava grávida: “Damos vinte e quatro horas para você fazer Cecília decidir-se. (...) Você não vai querer que a gente mesmo resolva essa parada com um pontapé na barriga. Vai? Damos vinte e quatro horas” (LINS, 1995, p. 255, T16). O regime autoritário brasileiro potencializa estas atitudes do irmão policial, de modo que aquilo que aparentemente vem a ser um meio de conseguir chegar a um objetivo – a separação do casal – desmascara-se como uma forma objetiva de violência em que se traduz como mera manifestação arbitrária “que simplesmente age e se manifesta” (AGAMBEN, 2004, p. 96) como violência.

Em um capítulo específico, voltaremos a discussão sobre a potência de indeterminação dos personagens como forma de contraponto à esta normatividade moral e policial. Mas antes de passarmos ao último tópico constituinte do tema da violência no romance, devemos nos deter ainda em uma questão, no eixo “Cecília entre os leões”, que corrobora com a nossa hipótese de que existe em *Avalovara* fatores significativos do tema repressão/liberdade que justifiquem sua presença no contexto da história da literatura pós-64. *Avalovara* possui uma forma experimental que apresenta uma maneira singular de capturar esteticamente as relações de força da conjuntura ditatorial. Assim como vimos a

ascensão do medo e a violência autoritária deflagrada, Osman Lins ainda qualificou, na moldura da personagem Cecília, o engajamento social.

No discurso do Tesoureiro, padrao de Abel, durante a visita na pensão, há uma afirmação central em que reflete-se bem o contexto tumultuado do Brasil: “Com a desordem em que anda o Estado, baderneiros disfarçados de cassacos depredando usinas e invadindo cidade de foices na mão! Os ladrões não dormem, Abel, todo cuidado é pouco. Que será do país se João Goulart fizer o plebiscito e restaurar como que o presidencialismo?” (LINS, 1995, p.113, T7). Homem de negócios, de servidão voluntária ao mundo do mercado, a perspectiva do Tesoureiro não apenas demonstra a existência de um conflito social acirrando-se cada vez mais no plano político do contexto brasileiro, como demonstra uma inclinação conservadora de forças antidemocráticas em sua personalidade, como as que politicamente agiam contra Jango. A esta personalidade de cunho reacionário soma-se ao espírito do Tesoureiro, o do capitalismo financeiro. Isso fica perceptível no aniversário da mãe de Abel, em que toda a família está reunida num “hábito persistente e inútil”. O Tesoureiro relata: “Quero ver o que vão dizer os meus inimigos, quando souberem que estou trabalhando com dinheiro e que os patrões têm toda a confiança em mim. Uma confiança cega. Cobro mais de cinquenta prestações por dia. Honestidade vale uma fortuna, principalmente hoje em que o governo vive estimulando o roubo” (LINS, 1995, p. 124, T8). Se tomarmos a visão de mercado do tesoureiro, com sua crítica ferina ao modelo democrático de Jango, e o clima autoritário dos irmãos de Cecília, teremos uma base contextual inegável para entender a constância das condutas pró-autoritarismo e em favor da ordem e pobreza aos setores populares. A situação fica mais contraditória quando se verifica a origem e o espaço urbanos onde Abel vivência a uma condição marginal da Grande Recife. O contraponto ao discurso ideológico do tesoureiro virá em duas respostas. A primeira, é o próprio Abel que a manifesta, muito embora sem grandes convicções, mas que, em sua reflexão, sobre o plano pessoal, na condição difícil dos seus irmãos, prolonga sua posição para as potencialidades dos protestos rurais da esfera sócio-política:

Pensando bem, meus irmãos talvez não sejam mais desnorteados do que todos esses que andam por aí como se tivessem as chaves do mundo. Mas ninguém que eu conheça tem a chave de nada, ninguém, ou sabe para onde vai: que rumo tomar e o que fazer de si. Um sistema de vida

desgastado e que não serve mais? Talvez. Eu, pelo menos, olho em redor e não descubro uma corrente forte, viva, onde me atirar com alma e tudo, de uma vez e sem hesitação. Na zona canavieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. O objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito. Mas será isto uma corrente ou um açude arrombado? (LINS, 1995, p.150, T10)

Mas quem nos dará contraponto ao Tesoureiro é, sem dúvidas, Cecília, trabalhadora do serviço social que vive uma militância constante em favor das classes subalternas. Cabe aqui inclusive nos indagarmos se as pessoas que Abel enxerga dentro de Cecília não poderiam ter, a parte a questão insólita, um primado na solidariedade desta para com a população necessitada. Cecília ser feita de pessoas não indicaria um princípio de alteridade e marcas de solidariedade do outro em si? Não seria uma perspectiva que Abel adotou como modo de vê-la metaforicamente, assim como o fez pensando nos leões após ver uma foto na casa de Hermelinda e Hermenilda? “Vejo a espessura da carne de Cecília, povoada de seres tão reais quanto nós”, dirá um Abel que descobre aos poucos uma Cecília militante social, que faz da ajuda aos outros sua missão de vida. Se não podemos afirmar taxativamente que existe uma relação direta entre a formação corpórea de Cecília, que carrega múltiplos seres com a sua missão de engajamento, podemos remeter a flexibilidade da heterogeneidade advinda do fluxo de consciência do romancista criador Abel, que desenha-a de forma imaginária:

Cecília, devagar, fala do que faz no emprego. Move-se, desde as primeiras horas da manhã, entre o Hospital Pedro II e instituições de previdência — dispensários, sindicatos, centros sociais —, às voltas com funcionários omissos e médicos quase sempre impassíveis, buscando solucionar problemas enredados. Ordenado exíguo e às vezes pago com atraso. As coisas de que fala, inserindo-a na vulgaridade da vida e revelando o seu modo de viver, ativo e generoso, impedem — prendo as suas mãos inquietas —, desde este primeiro encontro prolongado, que eu a veja de um modo purgador, sem pó nos tornozelos. Intangível? “Nada esperam. O mais difícil de tudo é evitar que desistam.” Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é — ao contrário de mim — um ser à margem. Suas horas de trabalho, e mesmo, não raro, as horas da tarde, estão ligadas às atribulações dos que povoam os mangues e os bairros afastados — Água Fria, Chacon, Vasco da Gama. (LINS, 1995, p. 181, T12)

O emprego para Cecília não é apenas uma etapa burocrática, como para médicos e outros funcionários a quem se refere. Ela encontra-se, na alteridade para com o outro, imersa na vida das pessoas, luta para dar condição e dignidade dos indivíduos. É ativa e

generosa. A alteridade de Cecília não é uma interpretação impressionista de Abel, mas algo que ocorre na práxis, em sua fala indignada e em seu caráter ativo. Decorre assim que agora percebemos mais claramente como se dá a temática da ditadura em “Cecília entre os leões”: Cecília, defensora ativa de causas populares, sofre as arbitrariedades físicas e coersivas de uma vertente autoritária, de violência excessiva e legitimada, que surge como forma ideológica fundamentada numa falsa premissa moral dos irmãos. Parece-nos assim que é possível estabelecer uma relação mais próxima entre *Avalovara* e o contexto sócio-histórico pós-64 e começar a contrariar a crítica historiográfica da literatura do período da ditadura, que não acolhe a obra dentro do cânone. Esta é uma questão a ser pensada principalmente se levarmos em consideração o reconhecimento crítico de romances que não possuem ligação ficcional com a representação do processo histórico mas que sempre estão presentes nas pesquisas como se possuíssem esta ligação, como *Incidente em Antares*, de Érico Verissimo ou *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro.

O nosso entendimento é que para tentar entender os pontos de discussão orquestrados por Osman Lins com o clima político da época seria preciso perceber que as nuances de violência que são instauradas no interior da obra são, em sua maioria, moldadas por um teor de conflito social que surge na vivência e consciência dos seus personagens e que aparece enquanto luta por uma resistência contra o autoritário caráter dominador e limitador da identidade. Além do fato de que esta noção de tentativa de moldagem da identidade do indivíduo pela opressão social ser um aspecto da teoria adorniana da qual podemos ver ligações com o desenvolvimento do enredo, a questão é que *Avalovara*, como praticamente todos os seus aspectos estéticos, não se utiliza de elementos denotativos e menções diretas que possam aproximá-lo de um dos eixos discutidos por Renato Franco. Não é um retrato do regime dos militares que esteja no centro da espiral do romance, mas a existência deste regime é reconhecida e reverbera nos eventos da vida de Abel. O romance consegue assim captar as miríades de forças que estão em jogo no contexto do governo Jango e utilizar isso como aspecto enriquecedor das experiências, ora traumáticas, ora prazerosas, dos seus personagens. O romance *Avalovara* parece assim, para a crítica, não tendo lugar no meio da produção literária brasileira onde foi gerado, embora haja nele todos os elementos para serem discutidos dentro dos processos estéticos e históricos da época. O nosso terceiro e último ponto, e talvez o mais contundente, sobre as forças repressivas e violentas agindo no interior do

romance, e entendido dentro da configuração linguística, irá tornar mais absurdo ainda o apagamento do plano político da obra. Vejamos que o papel assume a condição de Olavo Hayano, o Iólipo.

As narrativas conduzidas pelas linhas R, “☹” e Abel: encontros, percursos, revelações”, e O, “História de ☹”, nascida e nascida”, apesar de se referirem ao intenso encontro amoroso entre os dois personagens no plano presentificado da história, em que R conduz o fluxo de Abel e O, o fluxo de reminiscências de ☹, ambos eixos deixam transparecer a lesa relação que a personagem inominável se submete na vivência com seu marido Olavo Hayano. Seguindo nossa percepção de que a violência se manifesta ao longo da narrativa tanto no plano físico como subjetivo e simbólico, podemos chegar a compreensão de que o dano causado por Olavo Hayano torna-se visível quando nos detemos na percepção do grau de sofrimento que ☹ suporta e pela descrição, em tom testemunhal, do caráter frio e positivado da natureza agressiva deste militar. Assim, é na compreensão do sofrimento submisso pelo qual ☹ está submetida – na linguagem, na consciência e no corpo – que chegamos ao entendimento do que, diferentemente das linhas S e T, esta violência é mais elaborada, complexa e de difícil determinação, pois é uma violência silenciada, sentida em quase toda a sua forma no plano psicológico, plano este que não nos chega por um olhar preciso e distanciado de um narrador onisciente, mas na exposição vinculada aos fluxos de consciência do sujeito. É neste ponto que a função do *stream* abre uma janela para o entendimento do exterior social no sintoma asfíxiante e traumática do sujeito. Recuperando a discussão adornianas sobre o sofrimento, o conflito interior de ☹ apresenta-se como uma agonia mental, mas na verdade, dentro desta subjetividade encontra-se a coerção daquilo que não faz parte de sua identidade, ou seja, o objeto não-idêntico a sua autonomia e que a constrange, comprime e preme. O sofrimento interior de ☹ é o traço negativo da violência exterior degradativa de Olavo Hayano. Há uma eminência de colapso da identidade pessoal da personagem inominável, que somente se livrará desta vindoura catástrofe quando reconhece no corpo de Abel o direito à não-identidade, pois a relação dos dois a leva ao reconhecimento de sua autonomia. Sobre as formas de indeterminação que leva a liberdade do sujeito, trataremos em capítulos posteriores, o que nos interessa aqui é a expressão da violência do Iólipo. Tomemos estes dois primeiros trechos para averiguação:

Meu marido, um vazio nele ou em torno dele, aproxima-se de mim, vejo-o como mulher e também como criança, tira a minha grinalda, rasga meus

dois hímens, deflora-me e ao mesmo tempo, estupra-me, grito de prazer, de horror. (LINS, 1995, p. 20, O2)

Ubatuba, nesta quinta-feira de novembro lembra uma cidade morta ou da qual fugiram os habitantes. O rosto de 'O', de perfil, adquire, à claridade fria da tarde, contra os vidros molhados do carro, uma transparência que o faz intocável e distante. Erguese nas mudanças de marcha do vestido: seus joelhos luminosos. Algumas casas antigas e de aparência nobre, também estas malcuidadas, assinalam um período ascendente e encerrado. *Castelo Branco adia sine die a execução de novas cassações de mandatos*. Um ciclista, conduzindo varas de pescar, passa sob a chuva fina.

- Traí e ofendi. Se você conheceu o desespero, talvez concorde comigo, Abel: o desespero, em suas formas agudas, não é abstrato. (LINS, 1995, p. 24, R6)

Estes dois fragmentos de texto mencionam indiretamente, e pela primeira vez, Olavo Hayano, embora ainda não se refira a sua natureza. No primeiro, em que o foco narrativo apresenta os pensamentos de 'O', o ato de estupro como violência simultaneamente física e moral ganha contornos muito deletérios para a personagem, a ponto de, na sequência da narrativa, ficamos sabendo da tentativa de suicídio como ato desesperador, mas que em seguida a sobrevivência do tiro que dispara contra si mesma, sua atitude será de resiliência, resistência comedida e melancolia. O contexto situacional da ocorrência do disparo é a própria noite de núpcias do casal. Ao vê-lo como criança ou mulher, 'O' não o reconhece como homem, e com o ato sexual consumado, compreende que Olavo é corpo estranho que deixará sequelas, trauma, horror. No segundo trecho, advindos do pensamento de Abel, entrecortado inicialmente por uma súbita e inesperada notícia sobre o contexto político ditatorial, 'O' verbaliza sua inteira dor. Esta irrupção do contexto histórico aparece como uma violação direta da forma narrativa, já que quebra com o fluxo de pensamento de Abel. É uma intervenção que ao mesmo tempo que situa a ação romanesca num determinado momento da história do país, a arbitrariedade de sua aparição reporta, no constructo da linguagem, a mesma violação excessiva do que o conteúdo da frase se refere. Ao longo do eixo R, tal situação ocorrerá sistematizada, com referências claras e diretas ao regime dos militares. Inegável é assim a presença do militar no corpo do texto através do uso de uma linguagem abrupta, recurso que Osman Lins preconizará como uma estética literária de violência formal, fragmentação e ruptura do fluxo. Mais tarde, mais precisamente no ano seguinte a *Avalovara*, 1974, a obra *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, irá levar até às últimas consequências tal empreitada literária.

A fala em discurso direto de 'O' que aparece quase como uma justificativa para a traição, na verdade, significa primeiramente uma necessidade de concretização do plano da materialização do ato na linguagem. A violência que determina o desespero é real e pragmática, é sofrimento na carne e na consciência, e diante daquilo que não é abstrato, algo na práxis deve ser feito como reação, de forma empírica, como uma necessidade de encontrar a sua identidade em uma outra forma de viver. Continua o discurso de 'O':

De súbito, a gente sente na carne de um corpo estranho e deseja arrancá-lo. Nada abstrato, o desespero. Uma raiz, Um sexo aquecido, incrustados num ponto qualquer do tronco. Um gato podre. (LINS, 1995, p.25. R6)

Presidem este encontro o signo da escuridão — símile de insciência e do caos — e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas. *Marechal Costa e Silva apoia o voto indireto.*

— Os iólipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornam para sempre estéril o ventre onde são gerados. (LINS, 1995, p. 32. R7)

Essas afirmações são importantes por sintetizarem a angústia e sofrimento de 'O' em tudo aquilo que experiencia ao lado de Olavo Hayano. Símbolo de sua pulsão de vida e reconhecido no encontro juvenil com Inácio Gabriel, mas sem poder desenvolver as potencialidades, o pássaro Avalovara, que se encontra na interioridade de 'O', definha e se mantém fossilizado. Se tentarmos entender esta questão a partir das nossas discussões anteriores sobre o desdobramento da experiência proustiana contra a experiência kafkiana, podemos enxergar que o apagamento vivificante de um pássaro representante da autonomia e plenitude da vida, descoberto na vivência sentimental, tem total condição de ser entendido sob os significados abertos da reminiscência proustiana. A ideia persistente de uma articulação entre pensamento heterogêneo, gozo pessoal e experiência não-identitária, ainda que tratada como um único ponto constelar que precisa ser desdobrado em sentido para a vida, torna-se horizonte de expectativas de um mundo porvir, diferente do presente. Para entender este caminho trilhado por 'O', a função repressora do iólipo age violentamente em favor da debilidade e apagamento da reminiscência, ou seja, age em favor do mundo opaco kafkiano. Olavo Hayano, o Iólipo de glade fria, cerceia, abafa e impede qualquer movimento em favor de uma independência moral de sua esposa. O Iólipo sente a necessidade do esclarecimento, no

plano da racionalidade, e para isso, lança mão de uma tortura psicológica em busca dos motivos determinados – precisos e objetivos – do disparo suicida de ☹.

Levando em conta tal problema da violação normativa dos indivíduos, pensemos no que nos diz Alex Honneth, em seu trabalho *Luta por reconhecimento* (2003). Dialogando com a tradição filosófica da teoria crítica, Honneth escreve que a desconsideração da identidade do outro encontra sua motivação no interior das “vivências afetivas dos sujeitos humanos” e que o colapso de uma identidade pessoal manifesta-se em um desrespeito positivo da identidade do outro. Este processo de violação como degradação do outro possui níveis diferentes de aparição sociopsíquico e são medidos “pelos graus diversos em que se pode abalar a autorregulação prática de uma pessoa, privando-a do reconhecimento de determinadas pretensões de identidade” (HONNETH, 2003, p. 214). Estes níveis de violência, para Honneth, podem ser percebidos sob três aspectos, todos passíveis de serem reunidos com certa clareza em torno da relação de ☹ com Olavo Hayano:

Hayano entra no quarto, aproxima-se de mim e tira-me a grinalda. Eu o desejo, é um desejo ácido, com gosto de vinagre, ardo de desejo e ardo de pavor: queria fugir, mas quero ficar, fico (o pacto firmado na noite em que luto e luto no chão, luto, até que surge a manhã, estabelece: seremos uma e uma, una, para tudo o que vier, somos uma, sou uma), ele me inclina sobre os lençóis, o abajur ao lado da cama está aceso, a lâmpada pendente de um fio está acesa e se reflete no espelho oval do centro, com qualquer coisa de meticuloso nos gestos Hayano despe-me a camisa rendada, cai sobre mim, frases ditas por um homem ecoam em algum quarto próximo, Hayano rompe-me o hímen, os himens, o lustre sobre nós, cristais e objetos de prata oxidando-se aos poucos na penumbra, as palavras do homem ecoam sem resposta, presa entre os braços de Hayano eu me debato, de prazer e de horror eu me debato, ele conhece-me, estupra-me, grito de ebbriez, choro de medo. Fere-me o sexo de Hayano, duas vezes me rasga, gélido, e então eu sinto o Avalovara, o pássaro, deixado em mim pela passagem de Inácio, dobrar-se sobre si, transido, como se a fria glândula de Hayano fosse a vinda de um inverno rigoroso e súbito: a ave perde o bico e a voz, reduz-se a um esqueleto, gravado em mim como na pedra o esqueleto de um fóssil — sem a voz, sem a plumagem. (LINS, 1995, p.238. O23)

Tratando do nosso objetivo de compreender a forma literária de fluxo da consciência em sua relação com uma estética negativa, sem desconsiderar a situação social da qual os indivíduos vivenciam no plano psicológico, vemos que nesta passagem, tomada como sumária da trajetória de ☹, existe uma relação de difícil distinção entre

forças de violência como maltrato físico e sintoma de sofrimento interior. Como já viemos construindo, nossa argumentação recai sobre a importância de focalizar a técnica do fluxo porque é ela quem nos dá a condição de liberar este sofrimento negativo. Olavo Hayano não compreende a dor de '☹' da mesma forma que se tivéssemos uma descrição representacional realista e objetiva, também o leitor não a compreenderia. Enxergamos a dor sufocada por termos acesso aos graus de subjetividade do sujeito através do fluxo de consciência, nele, podemos apreender as variações de luta e dor com a indeterminação que '☹' passa ao longo de toda a convivência com o Íolipo. De início, no trecho, a violência física é aqui apreendida como aviltamento pessoal pela apropriação do corpo e do direito arbitral do outro de causar danos físicos a partir da experiência emotiva. Mas o que é dor gélida, sensorial, vai mais além e aqui, evocamos Honneth com sua primeira noção de degradação do homem. Para ele, maus tratos práticos seriam o momento em que “o respeito natural por aquela disposição autônoma sobre o próprio corpo” é subtraído da pessoa pelo desrespeito que agride “a forma mais elementar de autorrelação prática, a confiança em si mesmo” (HONNETH, 2001, p. 214). A firmeza egótica em favor do direito de agir para além da normatividade das formas de vida social fixa é represada pelo alto teor vigilante de Olavo: “Rejeita, sem explicações, minhas tentativas de trocar um adorno ou de dispor os móveis a meu gosto. Não consente sequer que eu determine a respeito de vestidos: acompanha-me às lojas e escolhe-os por mim. Cerceador, corta-me os passos. Pai e patrono” (LINS, 1995, p. 243. O24). Assim, a elasticidade do *stream* de '☹', de identificar no plano interior as camadas exteriores de sua subjetividade, nos dá acesso ao conteúdo de sofrimento difuso e ao grau de autoritarismo do qual é submetida. Seu sofrer é indeterminado, não há uma provável distinção entre psíquico e físico, reflexão e mundo empírico. O abatimento do pássaro Avalovara sugere a representação simbólica desta condição. A forma não-idêntica do sofrimento é negatividade e através dela, na subjetividade em fluxo de '☹', chegamos aos graus de violência a qual é submetida. Podemos ir um pouco mais adiante e dizer que o sofrimento é o traço definidor de uma violência negativa, seja esta violência física ou psíquica. O mau trato é físico, mas o sintoma é corporal e psíquico. Por outro lado, como já pudemos constatar, sobre '☹', há também o mau trato moral:

A opressão, se instaurada como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos, quase sempre revestidos de uma aura sacral, apossa-se de um modo absoluto do mundo moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infecciona

o mundo. Infecciona o mundo, eu disse? Sim, isto. Uma doença. (LINS, 1995, p. 191-192. R14)

‘O’ passa a associar-se com denegações de si mesma. Sua autoelaboração como ser social é moldada na opacidade do que é determinado pela opressão - como limitação dos direitos. A personagem inominável se sente imputável, rebaixada a uma objetificação de si mesma, e somatiza esta condição como uma ‘doença’, sem objeções críticas nem resistência. Seu único princípio de contraposição é a própria sensação de dor e a vaga memória do que um dia sentiu na epifania da existência do pássaro Avalovara. Somado a isso essa aparente autoviolência que “infiltra-se nos ossos”, a detração, perseguições e formas autoritárias de tratamento, como por exemplo, nas centenas de vezes que, a modelo de inquéritos policiais, procura-se extrair os motivos da tentativa do suicídio, estabelecem um tipo de degradação que “tira dos sujeitos atingidos toda a possibilidade de atribuir um valor social às suas próprias capacidades” (HONNETH, 2001, p. 217). O Íolipo é propagador do vazio existencial, percebido naquilo que tenta, já no início do relacionamento com ‘O’, demonstrar seu rigor determinista e positivo no que se refere às relações humanas. Dirá o Íolipo ao propor casar-se com ‘O’: “Já sabe mais que a maioria. Basta olhar para você. Depois, não é preciso vir a saber mais do que sabe. A sabedoria é dolorosa. E então?” (LINS, 1996, p. 215.O22). Sem dúvidas, é aqui que fica mais explícito, já que é a reprodução em ordem direta da fala do próprio Olavo Hayano, que seu caráter é formado por uma personalidade de natureza autoritária. Em outras palavras, o Íolipo quer a supressão e privação dos direitos de formas de vida de sua futura esposa, quer uma “morte social” e psíquica do outro. Quer que ela se sujeite àquilo que já tem como identidade de si, de modo que sua identidade seja congelada em uma hipóstase do que já está determinado. Nada mais violento do que a imposição de uma forma de vida regida pela ordem imperativa da moral.

“O modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos.” (LINS, 1995, p. 42, R8). Aqui voltamos a cair no campo do ordenamento de extrema racionalização que, de tão absurdo, se confunde com o irracional e em formas bárbaras de exceção a fim de subjugar o outro. Retomando as discussões sobre a personalidade autoritária, Adorno acredita que há no universo do contexto moderno uma predisposição para um julgamento da moral sem exame crítico. Uma postura autoritária haveria de difundir uma personalidade em “oposição a uma mentalidade subjetiva”, de modo a tentar estabilizar em valores conservadores através de

uma pressão social para que o outro obedeça a uma autoridade supradeterminada. Não é à toa que a história de ☹ caminha de uma vivência com um avô magistrado, cuja alcunha é a solidez dos pressupostos – “Um magistrado não tem direito a ter duas opiniões” – para os braços do Iólipo cuja filosofia de vida opaca se interioriza na sua fragilidade subjetiva – “Olavo Hayano, postado em minha mente, tem um ar de um intruso sobrenatural”. Olavo quer o monitoramento dos pensamentos de ☹ e não admite a força imaginativa de aspirações e especulações como fenômeno humano. Para ele, as forças externas, ou os objetos físicos, devem controlar o que é humano. Um trecho do trabalho sobre a personalidade autoritária de Adorno diagnóstica perfeitamente aquilo que podemos extrair da forma subjetiva de violência do Iólipo:

Hay alguna razón para creer que un fallo en la internalización del superyó es debido a la debilidad del ego, a su falta de habilidad para realizar la síntesis necesaria, esto es, para integrar el superyó con sí mismo. Sea o no esto así, la debilidad del ego parecería resultar concomitante con el convencionalismo y el autoritarismo. La debilidad del ego expresa en la incapacidad para constituir un conjunto consistente y duradero de valores Morales dentro de la personalidad; y es este estado de cosas, en apariencia, el que obliga al individuo a buscar alguna instancia organizadora y coordinadora fuera de sí mismo. Donde tales instancias externas son dependientes respecto de las decisiones Morales, puede decirse que la conciencia está externalizada. (ADORNO, 2009, p. 204)

Não há como não perceber que as forças de determinação que estão presentes no autoritarismo que vitimizam ☹ compõem, junto com a aposta romana e o confronto de Abel com os irmãos de Cecília, um acúmulo de momentos e fatos significativos, no corpo do texto de *Avalovara*, de relação entre violência, poder e autoritarismo militar. Estas forças não aparecem óbvias no texto, mas permitem a percepção de que são elementos configuradores da obra, seja na influência sobre a profundidade dos personagens, no desencadeamento do texto, ou na concepção fragmentária da linguagem. Poderíamos arriscar dizer que estes momentos de violência judicativa agregam a estes elementos formais tanto elementos contextuais quanto concepções profundas de narrativa que o romance guarda na espiral sobre o quadrado. A determinação de um modo de ser, as imposições de um sofrimento como reprimenda corretiva ou como simples manutenção de uma servidão instauram uma obsessiva visão conservadora da vida, de forma que tais situações funcionam como marcação estática de experiências, de situações que envolvem a paralização das pulsões de vida ou da reflexão do novo. Podemos dizer que a violência

no corpo do texto de *Avalovara* luta contra o movimento, é a força do quadrado que busca combater o movimento da espiral. Forçar graus cada vez maiores de imputabilidade nos sujeitos em favor de uma homogeneização destitui as tensões e ignora processos de sínteses. A violência em *Avalovara* força uma identidade.

Isso significa que o esforço de totalização empreendido por uma ação judicante e de lógica violenta representa uma exclusão – ou mesmo eliminação – daquilo que não se adequa às razões da determinação. O impulso dialético, a transgressão como contraste e heterogenia e a busca de alternativas para romper com esta ontologia forçada são elementos que dirigem os personagens vítimas dessa violência para qualquer coisa que os leve para fora deste molde determinante. Como vimos, o sofrimento em diversos níveis, apreendido na subjetividade do sujeito, é uma destas formas de encontrar no não-conceitual uma maneira de indeterminação. Não somente isso, mas como forma de abordar o positivo pelo aspecto negativo. A dialética se instaura pelo viés ocultado. Se nos questionarmos como isso ocorre no plano literário, nossa sugestão de resposta é a de que é resgatando os processos de fluxo de consciência, no modelo joyciano, que podemos, no âmago do sujeito, revelar estas dimensões não-identitárias e os limites da força crítica de cada personalidade frente a um opaco e degradante autoritarismo. Mas o sofrimento advindo desta degradação não seria a única forma de expressão de indeterminação diante do positivo. No romance, esta indeterminação se manifesta sob outras ricas maneiras, a saber, através do erotismo, pela busca de uma plenitude de gozo existencial ou pela “guerra sem testemunhas” que circunda os planos do protagonista escritor. Mas antes de adentrarmos no universo que expressa um caráter negativo do romance, é preciso ainda pensarmos na complexidade da situação do escritor Abel e de como isso sinaliza para uma violação da forma narrativa pelo viés da substância narrada.

4.3. Dialética da desartificação: a crise do escritor em Avalovara

Ao longo do século XX, com a consolidação da reconfiguração radical dos paradigmas literários realizado pelas vanguardas, a crise da criatividade narrativa parece ter sido uma temática revisitada mais constantemente pelos romances. Sem qualquer pretensão de estabelecer um detalhado paralelo histórico, podemos pensar que não deixa de ser sintomática a presença de narradores que se sentem impelidos a refletir sobre sua

condição diante do ato de escrever, na literatura brasileira pré-64. Dos anos 30, os romances de Graciliano Ramos trazem de maneira muito recorrente o conflito existencial refletido na condição do escritor. João Valério, em *Caetés*, Paulo Honório, em *São Bernardo* e Luís da Silva, em *Angústia*, tem como característica em comum, por exemplo, uma difícil e desgastante experiência com a produção intelectual de uma narrativa. Dois outros romances fundamentais para o entendimento da literatura a partir de 1945, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, considerando as particularidades estilísticas, trazem também personagens e narradores que se defrontam com o problema da crise narrativa. Se o narrador, na obra de Lispector, pede indulto, durante toda a história, devido ao reconhecimento da insignificância da matéria abordada, no romance de Rosa, repete-se continuamente os questionamentos do protagonista Riobaldo se sua narrativa oral pode dar conta daquilo que ele vivenciou. Vimos, no início do nosso capítulo, que a crise de identidade narrativa também foi uma constante nos romances pós-64, principalmente na fase de cerceamento brutal do AI-5. Como já observado por Renato Franco, este tema entrou na pauta dos romances do período por duas vias: como consequência da ação violenta ditatorial, chamando atenção para um sujeito desmantelado de suas articulações discursivas causadas pela violência física e psicológica do modelo repressivo militar, e como maneira de exposição de uma desorientação contextual, representando a incapacidade dos personagens e narradores poderem fazer uma leitura crítica da realidade, além da falta de liberdade para selecionar a matéria de suas narrativas numa época de censura.

Com isso, o tema do distúrbio da escrita tomou um outro significado histórico-cultural, diferente daquele da vertente das outras fases do modernismo. Se antes, aparentemente, o conflito existencial manifestava-se como o fundamento do problema de ordem prática, a narrativa pós-64 escancara e intensifica a outra ordem da questão ao apresentar o problema existencial como um problema de múltiplas relações com o problema social. Esta é uma questão que irá surgir em *Avalovara*, especificamente em seu protagonista Abel, e que pretendemos discutir neste espaço a luz da pertinência das considerações adornianas sobre a posição do narrador contemporâneo e de sua estética negativa. Retomaremos aqui, então, a discussão que predominou na primeira parte de nosso trabalho sob a denominação de “o comentário como ruptura”, de forma que possamos observar a interligação entre o problema do esgotamento artístico de Abel frente ao problema da forma e do estilo no romance. Para tanto, precisamos iniciar pela

exposição, leitura e interpretação de alguns trechos do romance que apontam para a questão:

"Você escreve, Abel?" "Sim. Mas publiquei tão pouco até hoje! Um ou dois contos. Só. E já tenho quase vinte e oito anos. Sou dos que custam a amadurecer e talvez não amadureça nunca. Sinto e ajo como se tivesse vinte ou vinte e um anos. Creio que já era tempo de ter escrito alguma coisa válida." (LINS, 1995, p. 66, A10)

Não poderia afirmar, fraudado em minhas buscas, desperdiçados estes dias. Silêncio sobre códigos e incunábulo vistos; e quanto a estas realizações artísticas que — contempladas, por vezes, naqueles lugares onde foram concebidas — me transmitem instruções sobre o livro que em segredo aspiro escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção. (LINS, 1995, p. 155, A17)

Lembremos inicialmente que estas duas passagens foram extraídas da linha “A – Roos e as Cidades”, pouco abordada até o momento em nossas discussões. De um modo sucinto, este eixo narrativo diz respeito a uma viagem de Abel à Europa. Lá, Abel sente-se atraído por Annelise Roos, passando a provocar encontros sucessivos com ela nas diversas cidades europeias por onde esta visita a trabalho. Abel molda esteticamente a imagem abstrata de Roos através da imagem das cidades, como que uma forma de metaforizar sua vida itinerante. Roos não parece estar interessada em Abel. Marca e desmarca encontros aleatoriamente, fazendo com que as viagens de Abel na busca do objeto de desejo tornam-se desvios de rotas no plano do espaço geográfico objetivo, mas também como luta contra as esquivas do seu sentimento. A busca de Abel torna-se uma orientação para o impreciso e indeterminado, tópico a ser tratado no capítulo seguinte.

Por outro lado, o mesmo recurso imagético que o romance lança mão para compor a figura de Cecília através de seres humanos é aplicado a Roos, só que nela, a aproximação de sua figura humana em cidade permite visualizarmos o simbolismo de um horizonte idealizado do interior cosmopolita da figura humana. Roos não passa a ser apenas uma mulher que alimenta o espírito apaixonado de Abel, pois além disso é um ser dotado das características de sua exterioridade, em constante mobilidade, e que se transformará em objeto de recusa das finalidades de Abel, durante boa parte da história. Este, por sua vez, ao mesmo tempo que sente a perturbação dos sentimentos que o impele sempre a uma nova viagem obstinada em busca de um encontro apropriado com Roos, sente que está cada vez mais confuso. É esta confusão psíquica, percebida mais uma vez no fluxo de

consciência, que espelha a falta da escrita válida que tanto o protagonista-escritor almeja realizar e que até então tem fracassado.

O que interessa aqui dos trechos são duas questões que devemos levar em consideração a partir das observações destacadas: a primeira é que há em Abel um sentimento de incapacidade diante da impossibilidade de realização de sua obra artística, que se agrava por tentar extrair sua poeticidade exclusivamente do seu interior imaturo. Como nos mostra o trecho citado, Sentir-se como um jovem de 20 anos implica dizer que Abel não obteve experiência suficiente na vida prática para alcançar esta plenitude enquanto escritor. Pensemos na interioridade de Cecília, composta de uma imagética de pessoas, que tanto projeta sua solidariedade interior como as ações práticas no exterior. Pensemos em uma Roos, composta de cidades, que tanto revela uma similitude entre suas constantes viagens pelas cidades da Europa e sua personalidade imprevisível e volúvel que a torna imprevisível. Agora se tentarmos construir esta relação entre interioridade e exterioridade na figura de Abel, teríamos como obstáculo justamente esta sensação de desnortamento e vazio interior. A consequência disso é uma consciência desconcertada da imagem que tem de si próprio. Mais ainda, há na verdade um sentimento de frustração diante desta condição na qual perpassa toda a existência de Abel. Essa frustração durará até ele se deparar com a mulher inominável que contém todas as palavras de sua epifania.

A segunda é que Abel almeja preencher a ausência de substância desta obra através de uma elaboração estética que eleve a carga de significados dos objetos a um campo de “novas revelações”, ou seja, ele quer construir uma obra epifânica. Esta ideia chega até ele como uma forma de demonstrar a necessidade de sua peregrinação até Roos. De cidade em cidade, de estrada em estrada, Abel sugere que a carga cultural de conhecimento que habita estes ambientes lhe servirá como teor coisal para a sua futura obra literária. No entanto, ele sabe que isso é uma desculpa não legítima de sua empreitada loucura de sair em viagens por cidades europeias, sem recursos suficientes e sem certeza alguma do que o espera em cada uma delas. A incerteza é seu teor coisal. A tentativa de justificação de produtividade de uma obra que se encontra em estado letárgico é falsa. Todas as ações concretas no que diz respeito às viagens renegam totalmente o labor do escritor, sendo apenas uma empreitada subjetiva que nada diz respeito a verdadeira intenção de Abel, que é fazer da sua própria existência uma obra de arte narrativa. A experiência artística torna-se inútil diante da necessidade de viver esteticamente, de aventurar-se e perder-se em um mundo que não diz respeito a sua identidade. O grande

problema que angustia Abel é o paradoxo que o impede de realizar as duas buscas estéticas: no plano do escritor, não avança na obra que aspira escrever, mas tenta encontrar motivações para ele. No plano da vida, avança ao encontro da mulher que deseja, mas não encontra condições objetivas para sua realização. O final do trecho é muito transparente quanto a isso: “o livro que em segredo aspiro escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção”. Neste ínterim, o personagem vivencia uma suspensão do desenvolvimento de suas aptidões, levando-o a uma situação de insulamento pelas ruas europeias. Nos perguntamos, desse modo, se não seria uma situação de proximidade com o modelo beckettiano de *desintegração histórica da unidade de sujeito, ação revoga e linguagem emudecida* que tanto discutimos na primeira parte de nosso trabalho. Acreditamos que existe um ponto em comum entre esta condição de cerceamento subjetivo e objetivo de Abel – ou de Cecília, Roos e ‘☺’ – com os personagens dos romances de Beckett do ponto de vista da luta contra a determinação de suas maneiras de legislar seus interesses sociais e pessoais.

Além dessa aproximação, não podemos esquecer que no interior deste debate sobre um escritor em crise com o seu trabalho, encontram-se as consequências históricas de um momento delicado da produção cultural brasileira. Ainda que em estado incerto daquilo que será escrito, mas que tem a finalidade almejada de transcender os limites do comum, não saber o que escrever e ter uma pulsão interior e secreta da escrita lembra perfeitamente a temática da inviabilidade narrativa, tão caracterizada pelos romances das décadas 60-70. Podemos ir mais além e pensarmos também que o comentário a respeito da produção romanesca e da condição social do artista diz respeito àquele quebra do plano tradicional do observador literário do qual Adorno critica no ensaio sobre o narrador contemporâneo. O que Adorno ali pretendeu perscrutar foram os motivos que levaram o romance do século XX a intensificar a complexidade formal de sua gramática narrativa a ponto de incorporar intensamente os próprios assuntos que diziam respeito ao seu processo de produção. Sua resposta aponta para o fato de que a incorporação de um discurso metalinguístico solapa a narrativa tradicional; autoexplica a configuração estética dos procedimentos; e orienta a um questionamento do significado da obra de arte. A obra luta aparece na realização de sua máxima autonomia através da inadequação narrativa, ao mesmo tempo que é contradiscurso ao relato puro e às formas objetivadas simplistas, que vemos serem adotadas e apropriadas pela indústria cultural.

Evidentemente, colocar o personagem Abel como um escritor frustrado que expõe abertamente este drama é um dos impulsionadores desta operação narrativa, o que faz *Avalovara* uma obra que luta para alcançar uma situação de autenticidade estética, no sentido de que o encontro de Abel com sua obra pode significar também o encontro do romance com sua própria significação. Quando somada esta característica a narrativa de difícil apreensão devido à radicalização da forma do enredo, à técnica narrativa em fluxo e a uma mimesis insólita, o romance de Lins sinaliza um caráter de transfiguração do estilo como maneira de estar de fora da padronização cultural. Ainda voltaremos a esta questão para relacioná-la com a *Teoria Estética* de Adorno e seu diagnóstico de um desartificação da arte. No momento, continuemos a observar como o construto narrativo pelo qual Abel anseia, apesar da consciência de sua situação de improdutividade, aponta para a ideia de que a faculdade de pensar não pode abrir mão de sua relação com a negatividade. Ou seja, por mais que esteja premido de suas potencialidades, Abel as reconhece como algo que está a ser materializado, ainda que não saiba quando ou onde:

Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o — como um nome de cidade —, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados. (LINS, 1995, p. 56, R9)

Neste excerto da linha R — “☉ e Abel: Encontros, percursos e revelações”, manifesta-se algumas concepções estéticas que dizem respeito aos propósitos conscientes do que Abel identifica como seu projeto de realização artística. Neste projeto, ele admite a existência de uma condição enigmática da arte que envolva sua presença na realidade objetiva e que é encontrada sob uma situação de negatividade, isto é, que não tem visibilidade na aparência positiva. Abel toma ciência de que existe represado, no ambiente do mundo exterior do qual permeia, o texto que possui “o segredo” de sua passagem no mundo, mas que ainda por ser uma imagem interior inacabada, faz-se necessário o alerta permanente da procura incessante deste texto. A percepção de Abel de que as forças para a sua criação artística estão submersas nos espaços de vivência, e não na mera interioridade do ser, já aponta uma forma de exploração da arte sob um viés mediado.

Tomando o trecho com uma atenção redobrada, percebemos que para Abel, a realidade é uma aparência enganosa que a arte tem a função de descortiná-la em favor de uma plenitude do ser. Assim, pensando nas discussões anteriores, acreditamos que a aproximação com a concepção de arte presente na *Teoria Estética* de Adorno é quase inevitável. Esta ponte se dá principalmente se retomarmos aqui, mais uma vez, alguns pontos da leitura adornianas da estética de Beckett, a saber, a insistência de uma substância que afirma-se através de sua existência difusa e, através da expressão, a promessa de reconciliação do ser com o belo natural não sufocado pelos conceitos.

Em determinados momentos do *Avalovara*, a explicação de Abel sugere assim que sua visão artística, é uma procura, atordoada pelos contextos históricos, por uma forma de liberdade tanto da obra de arte quanto do ser que a materializa. Analisando a concepção de arte em Adorno, Márcia Tiburi dirá que “a arte, como representante da natureza e não sua simples representação, traz à presença da teoria a ferida originária causada pelo recalque do belo natural” (TIBURI, 2005, p. 198). A passagem da função conceitual de representação para também ser um ente representante e ativo do belo natural é fundamental para o entendimento das intenções de Abel em relação a sua condição de escritor: ultrapassar o nome para alcançar um estágio em que possa haver uma existência de “um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam”. A presença de uma metalinguística da construção artística em *Avalovara* expressada no universo diegético, na figura da crise do escritor Abel, reafirma duplamente a ideia de que a arte é uma libertação da aparência que não se dá a conhecer uma verdade, a não ser através ou de um reconhecimento da forma de se relacionar com a natureza, relação esta que se deixou de ter no passado ou na promessa futura de uma resposta ao enigma da existência. O sofrimento de Abel somente será respondido no conteúdo que “integra-se no movimento de algo de humano que ainda não existe” (ADORNO, 2008, p.182). Mencionamos o termo “duplamente” porque na medida em que o transtorno narrativo do escritor é exposto no interior da obra pelo seu protagonista, com todas as consequências formais além da função narrativa por ser o propósito específico da realização de vida deste personagem, a importância de encontrar a “escrita boa” é reduplicada para a sua importância no diálogo estético-cultural da obra, seja em consonância com a posição do narrador no romance do século XX – sob a perspectiva do comentário – seja no aprofundamento de uma temática da “crise da narrativa” que se estabelece nos romances pós-64, em consonância com os eventos históricos gerados pelo regime militar.

Deste modo, encontramos mais uma vez, sob a leitura de Adorno, a percepção de que a vontade de Abel de realizar uma obra de arte autêntica deve ser entendida como um sintoma social que tem como origem uma realidade desencantada e em crise de identidade e que, entretanto, simultaneamente, indica um prognóstico, ainda que na esperança reduzida de uma saída, de uma promessa de felicidade. É importante deixar clara esta noção de crise de identidade em convergência com a crise da narrativa no corpo do texto. Ao acompanhar o fluxo de consciência de Abel, atentamos para o fato de que esta tensão crítica não se dissipa com facilidade até a chegada impactante do amor de 'O'. Lido sob a ótica tradicional, difícil não aproximar o romance *Avalovara* de um romance de formação, como já foi possível identificar na crítica²⁴, haja vista a possibilidade de rastreamos a sua história de vida, ou a constatação de uma aprendizagem sentimental experienciada nas três mulheres. Talvez esta aproximação explique parcialmente o que ocorre com Abel. Em nossa interpretação, acreditamos que o personagem está em estado de imobilidade diante de suas crises (existencial e artística). Não existe uma evolução progressiva propriamente dita de Cecília para Roos, de Roos para 'O', de sua condição para o apaziguamento de suas angústias, ou seja, as experiências anteriores de Abel não o transformam em um ser melhor, o que caracterizaria sua condição de personagem em evolução existencial aos moldes do romance de aprendizagem. A equação de uma plenitude porvir já é dada desde o início do romance e somente reconhecida no momento em que há a experiência amorosa com 'O', no reconhecimento amoroso da presença do outro em si mesmo. Antes disso, tudo aparentemente são tentativas fracassadas de uma síntese do ser em si mesmo. Ademais, traçar este percurso linear da trajetória do personagem é correr o risco de legar ao esquecimento a forma fragmentária e não linear do romance, que já se inicia com 'O' e Abel. Um romance de formação exige, para além de uma modificação, uma trajetória linear nítida, coisa que, como já defendemos em outro momento, em *Avalovara*, não ocorre porque os eventos muito pouco se estabelecem em termos cronológicos, mas sim em uma perspectiva constelar. O fato é que tanto com Cecília quanto com Roos os mesmos problemas de ordem interior aparecem para Abel e, independente do teor dos mesmos, não há uma modificação de personalidade que justifique uma concepção de desenvolvimento do Eu, mas uma reafirmação da condição de crise:

²⁴ Citamos mais precisamente o ensaio de Leny da Silva Gomes, *Avalovara: um romance de formação*, da coletânea de ensaios sobre Osman Lins de Elizabeth Hazin. HAZIN, E. (org) **O nó e os laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 2013. P. 11-40.

Não sou uma exceção e tenho o meu projeto falso: vou escrevendo. Não estou, e acho que nunca estarei, satisfeito com isto ou seguro da opção. Uma opção nada tranquila ou alegre, é bom lembrar. Apesar de tudo, não tenciono assinar nenhum tratado de paz com o mundo em que vivo. Os meus irmãos não sabem, ou não querem, inventar um simulacro aceitável. Esta a diferença. Entre o desastre declarado e a aparência de finalidade, preferem mesmo o desastre. (LINS, 1995, p.151-152, T10)

Passagem da linha T – “Cecília entre os leões”, a beleza e sentimento de realização que pode aflorar da produção artística não se confirma no que Abel vai escrevendo. Não gera “satisfação”, não é “tranquila”, não lhe traz “paz”. Escrever aqui é cair em uma funcionalidade criada nas aparências de uma vida vazia e falsa. O ato da escrita vira uma forma de evitar que a vida sucumba à catástrofe do social, escrever evita respirar o completo “desastre”. Abel sente assim a necessidade de extrapolar os códigos do qual vai fiando na sua escrita, mas ele é um personagem que sabe que não pode fazê-lo sem esta suscetibilidade do exterior que implica em seus “textos virtuais”. Há sim uma consciência em Abel de que o problema com sua escrita está relacionado diretamente com a falência da representação diante do desastre. Nesta reflexão de Abel, diante de um mundo da positividade da miséria humana, somente há duas formas de se relacionar: entregar-se tranquilamente a uma vida social degradante e viver uma “paz de cemitério” interior ou recorrer a uma aparência simulada, que seria a arte da representação, como resistência combativa à total entrega. O que queremos dizer com isso é que qualquer tentativa de representação que não passe pela condição de oposição à uma “vida danificada” é uma escrita de aparência, de “projeto falso” e não uma portadora do segredo revelador da “passagem pelo mundo”, esta, como veremos mais tarde, instaura um estatuto de liberdade. É preciso instaurar assim uma guerra contra o mundo “falso”, ainda que precise esquadrihar as ruínas do desastre para tentar montar novos fragmentos de autenticidade da vida e da arte. Vejamos que material é gerado desta sensação da qual Abel vai escrevendo:

Hermenilda ou Hermelinda não mente quando diz que sou homem das letras e dos livros. Planejo escrever. Para quê? A certa altura do seu governo, tão prolongado, Vargas preocupa-se com as saúvas. Podia ter inventado, como programa, multiplicar os pássaros e os tamanduás. Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida. Uma decisão artificial, Cecília. Honesta, contudo. Invento, ao mesmo tempo que as formigas, pássaros imaginários e tamanduás com língua de fogo. Jogar umas palavras contra

outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados. Numa sociedade como a nossa, da qual, mais ou menos como os seus clientes do Hospital Pedro n, desconfio e que não me atrai, é, com atritar as consciências — até que estas, igualmente, façam-se em chamas e incendeiem o arcabouço velho —, o que resta fazer. Ambas, vê-se bem, atividades mais ou menos gratuitas, e, em certo sentido, fora da lei. Estou longe de ter as virtudes exigidas para incendiar as consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião. Falta-me a energia cega dos reformadores; e com a minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos. Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos. Ela pode dar um sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje? Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar em minha alçada — intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante. (LINS, 1996, p.182-183, T12)

É aqui que podemos encontrar um ponto a ser considerado, talvez o mais claro e relevante, sobre a questão do comentário metalinguístico relacionado à situação da arte contemporânea e dentro da importância estrutural do enredo de *Avalovara*. Abel se pergunta sobre qual é de fato a funcionalidade de sua produção artística, em seguida, sua própria resposta parece ser bastante insatisfatória. Escrever é um “projeto desesperado e enleante”, dirá, e esta hipótese acaba sendo portadora tanto da inadequação do sujeito no mundo quando da inadequação da linguagem como forma de ação social. Esta ausência de ajustamento do ato de escrever age, no romance de Lins, como um elemento enriquecedor do caráter do personagem pois institui desordem (instabilidade diante da crise da folha em branco) e de ordem (ser um homem das letras como único caminho para fora de uma vida sufocada). Em outras palavras, se por um lado, não saber o que escrever faz o personagem deparar-se com um estado de incapacidade e angústia, por outro, ele aponta para a escrita como a única iniciativa interior, ainda que minguada, que não o deixa “sucumbir” por completo a uma vida sem sentido. Todo o esforço de Abel consiste em identificar que apesar de não saber objetivamente os motivos de seu ato de tentar escrever, ou seja, da dificuldade de expor claramente quais as condições teóricas apropriadas para a liberação dos “demônios inesperados” que buscam como modo de ressignificar sua vida, ele intui que é a escrita caminho para a expressão enigmática de um “sentido mais preciso e elevado”. A visão de Abel consiste assim em mostrar que

existe uma expectativa de fundamentação do ser, fora do âmbito da visão desencantada da vida, que pode ser encontrada na condição enigmática da arte.

Assim, se recuperarmos a premissa adorniana da “reflexão como ruptura” temos em *Avalovara* uma maneira de exposição do negativo da obra de arte – seu processo de elaboração – como um tema interior ao romance que, através do fluxo de consciência, está incorporado a subjetividade do protagonista em tal proporção que representa o seu estado de desorientação social, mas que “adiciona” a narrativa reflexões que diz respeito também ao próprio ato configurador da obra *Avalovara*, em que reconhecemos o constante atrito do “jogar umas palavras contra outras” como lutar pela aparição do que é enigmático. A presença do próprio ato de composição artística atrelada ao exercício artístico do protagonista, no interior da obra como elemento configurador da trajetória de Abel, leva-nos à uma reflexão hermenêutica da importância desta concepção dentro da própria leitura estilística de *Avalovara*. Leva-nos a questão, por exemplo, se *Avalovara* também seria um romance de difícil apreensão devido ao atrito entre as formas e o liberar de um “demônio inesperado” advindo das palavras, ou seja, do liberar do seu negativo. No decorrer do enredo, acreditamos que a resposta possa ser afirmativa, pois esta condição metalinguística nos orienta para um jogo da parte com o todo, como os movimentos da espiral, haja visto que esta explosão demoníaca das palavras como sinônimo de uma promessa de felicidade será encontrada em ‘O’, mulher feita de palavras.

Mas insistamos ainda no ponto metalinguístico relevante para a compreensão de nossa abordagem e que nos remete a esta relação que buscamos realizar entre Lins e Adorno: o que faz a crise de representação de Abel ser parte de uma estética romanesca? Podemos formular, para Adorno, a mesma pergunta, mas de outra maneira: por que a “reflexão como ruptura” contém um fundamento estético? Se Osman Lins nos dá uma resposta literária de lirismo de encantamento do mundo²⁵ ao fim do seu romance, da parte de Adorno é na *Teoria Estética* que acreditamos haver uma resposta profícua e fundamentada para a questão, de modo que possamos aproximar os dois autores. Para uma explicação mais segura, vale a pena dedicar um momento aos comentários de Adorno sobre alguns conceitos que tornam-se essenciais para entendermos sua resposta ao nosso questionamento. A posição da filosofia de Adorno no que diz respeito à tentativa de compreensão da arte moderna parte da ideia de “desartificação” ou “perda de evidência” da arte e de sua ideia de autenticidade.

²⁵ Trataremos desta questão do encantamento do mundo no capítulo seguinte.

Para tanto, precisamos entender que Adorno sugere uma reformulação da filosofia hegeliana do “fim das artes”. Como sabemos, o *Curso de Estética* (2004) de Hegel possui uma rígida coerência com o seu projeto de filosofia do devir do espírito, mas após realizada tal tarefa, tornou-se obsoleta na expressão. De acordo com o seu sistema, as artes cumpriram o seu papel ao longo da história da humanidade ao transforma-se em uma expressão da universalidade do espírito. As etapas percorridas pelo espírito na arte até chegar a uma absolutidade foram iniciadas no simbolismo concreto da arquitetura dos antigos templos, espaço onde a matéria sensível ainda não possuía os recursos formais necessários para a apresentação de uma ideia de infinito. Em seguida, encontrou harmonia e equilíbrio na síntese entre figura humana e ideal de universalidade presente nas esculturas gregas. Este foi o momento em que a arte clássica pôde equacionar o fenômeno do belo artístico equiparando a representação divina e universal com a forma das singularidades humana. É a síntese entre o infinito e o finito. Sucede-se que, na concepção de Hegel, do início da Idade Média até o século XIX, o espírito transbordou para um plano ainda mais abstrato, e para isso, através da arte romântica, em seu movimento dialético, caminhou para a superação completa da materialidade. Primeiro, na mudança para duas dimensões da pintura. Depois, para uma única dimensão temporal contida na música. Por fim, ela avança para uma total manifestação do espírito, desprendida da materialidade, e representada apenas na palavra poética, sinônimo de abstração e expressão do sujeito. Neste percurso, a arte teria encerrada a sua tarefa de espiritualização e necessitaria agora superar o seu próprio conceito. Assim, entre a abstração artística romântica, voltada para a interioridade do sujeito, e a abstração religiosa que consegue revelar a necessidade humana de estar em contato com um divino infinito, a universalidade do espírito se transferiria para o campo da religião. A arte, que teria assumido papel importante de “salvar” o espírito da materialidade, é agora relegada a mera apreciação intelectual de um sujeito que não mais se identifica com o mundo, representados no drama e no romance modernos. A arte passaria assim por um processo de “desartificação”.

Para Adorno, este processo de perda da evidência da arte não é apenas o afastamento de sua condição originária, em que ela realizava, em seu bojo, uma espécie de sinestesia racional dos fluxos estéticos das forças da natureza interior e exterior. A transformação, ocorrida no século XIX, da arte em procedimento de contemplação intelectual e erudição, ainda portadora melancólica de uma “artificação”, também foi

abandonada em favor de um projeto ideológico de racionalidade burguesa: a arte se transforma assim em objeto administrado pela indústria cultural e seus procedimentos estéticos e estilísticos são atrofiados à mesma condição de pauperização da qual a vida das pessoas foi levada pelo modelo de sistema produtivo baseado no lucro. Assim, estabelecendo um diálogo com a *Dialética Negativa*, cuja uma das teses diz respeito a prisão do sujeito em sua subjetivação, a indústria cultural fornece ao leitor, ouvinte ou espectador a simples projeção de uma interioridade danificada pelo mundo administrado. Por ser projeção, o total processo de identidade é entendido pelas pessoas como gosto particular quando, na verdade, seria um ato de abandono da capacidade de refletir criticamente sobre uma obra, única ação humana, segundo Adorno, que pode recuperar as ruínas do caráter enigmático do que um dia foi arte transubstanciada na vida.

A situação fica ainda mais crítica quando pensada sob a condição do que Adorno e Horkheimer constatarem que o esclarecimento é o “signo da calamidade triunfal”. Ou seja, os indivíduos consumidores da cultura fetichizada produzida em escala industrial tem a consciência de que estão abandonando a capacidade de reflexão crítica. Eles reconhecem que uma arte autêntica guarda as características de incompreensibilidade, complexidade e de resistência à “desartificação” de segundo grau, mas não fazem disso uma tensão dialética entre sua condição de identidade e uma abertura para a não-identidade, optando por sua “falsa projeção” egótica. Esta discussão é constatável como premissa inicial da *Teoria Estética*:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência. A perda do que se poderia fazer de modo não refletido ou sem problemas não é compensada pela infinidade manifesta do que se tornou possível e que se propõe à reflexão. (ADORNO, 2008c, p.11)

Dentro desta lógica, Adorno acredita que a arte moderna se encontra em uma encruzilhada de difícil saída: quanto mais ela recorre aos seus procedimentos em busca de uma “artificação” num mundo “desartificado”, através de uma recusa a mimeses de representação objetiva, da liberação de negatividade dos conteúdos e das formas e também da exigência de um criticismo amparado na heterogeneidade estética, mais ela reforça a longa separação que existente entre a arte autêntica e a vida social. É este o sentimento de Abel diante de uma arte que sabe que existe enquanto potência de vida e que sofre por ainda ser inalcançável a si. Resta à arte como sua última função, na sua

condição hermética, poder lançar a questão para as pessoas do quanto elas estão imersas no processo de desartificação. O reconhecimento de que a arte é uma alquimia das formas composta pela magia do enigma, pela elaboração de um construto linguístico que não se reduz a uma definição, e pelo alcance de uma beleza natural que envolva uma noção verdadeira de conflito do social com o individual seria uma forma de expressão desta autenticidade, isto é, uma expressão daquilo que Adorno chama de “*promessa de felicidade*”. E para isso, a arte moderna precisaria abandonar os recursos anteriores do século XIX em função de novos procedimentos. No processo de desartificação, a arte precisa persistir sob condição de esperança de uma redenção porvir e, para isso, ela reage ao desencantamento do mundo não apenas apontando ora para uma compreensão fugaz, ora para o extra-artístico, mas sempre adotando uma postura ativa na sua própria problematização, através da elaboração interior do seu próprio conceito, estabelecendo como um destes aspectos a metalinguística como forma de transformação estética.

Dada tais considerações, podemos agora conjugá-las em *Avalovara* enquanto romance cifrado, observando também a situação da obra/escritor em crise, personificada na figura de Abel. Como dito anteriormente, discutir a condição da narrativa entranhada no espaço da própria obra, já é um procedimento que podemos encontrar desde D. Quixote ²⁶. Mas a questão não diz respeito à origem, mas ao que cada ponto de uma compreensão histórica, de modelo constelar, ilumina e carrega um acréscimo de significações ao qual pertence em rede. Antonio Candido foi preciso na questão sobre esta contribuição de *Avalovara* quando mostrou que “uma das linhas é precisamente o da consciência crítica entrando a cada instante pela série ficcional, denunciando o seu caráter fictício de empresa deliberada, igualmente reversível entre a representação do real e o caráter ilusionista da representação” (CANDIDO, 1995, p. 10). Além disso, podemos insinuar que a espiral sobre o quadrado formulado na história da linha S do romance poderia ser apenas um roteiro de pressuposições de como se encaminhará a leitura. Mas a questão se torna mais profunda. A formulação, dentro da obra, deste processo deixa em evidência que o “contrato” firmado para a realização do romance não será de fácil percepção, pois a narrativa possui algo de não-cronológico – de imbricação entre tempos lineares, míticos e subjetivos – e de não-espacial – do mapa europeu que se lança para dentro de uma mulher à um tapete em que as figuras viram parte ativa de uma relação

²⁶ Mais precisamente no final do capítulo VIII da primeira parte, quando o narrador menciona a batalha que narra entre D. Quixote e biscaíno não pode ser completada por falta de documentação para completar a narrativa, retomando no capítulo seguinte o fio da história sob o pretexto de ter encontrado novas fontes.

amorosa – que é construído justamente em cima daquela metalinguagem que a priori deveria desvendar e esclarecer a obra. Reparemos que estamos diante de um procedimento que está longe de ser mera técnica formal já que em sua parte mais essencial consta a presença de algo que só pode ser desvendando no próprio encaminhamento do que está escrito. Assim, o romance sugere desde seu início uma aspiração a um conteúdo velado e, de quebra, de suas moléculas narrativas que precisam ser reconfiguradas para a partir daí ter uma noção inicial daquilo que a história nos deixará subentender. O que queremos dizer é que *Avalovara* é um romance de difícil conciliação entre seus elementos narrativos e que até o aspecto metalinguístico revelador dos “bastidores” artísticos aparecem truncados. Mesmo com o auxílio de insinuações de seus procedimentos no interior da própria obra, ele apenas dá pistas de que sua forma intrincada é de difícil interpretação. *Avalovara* teria, assim, como característica fundamental a liberação negativa: o que a mimesis romanesca de representação objetiva tende a estabilizar, o romance de Osman Lins dispensa enquanto unidade, desfaz em fragmentos e nos põe em disposição a exigência de uma reflexividade crítica. Visto sob o que Adorno pensou, o romance em questão comportaria uma recusa de determinação do objeto narrado e, devido a isso, um vínculo com uma arte autêntica, que não se submete aos preceitos do desencantamento e regressão.

Se discutimos o movimento de significação da espiral sobre o quadrado, desdobrado em um dos eixos narrativos para o todo do romance, podemos dizer que esta condição metalinguística retorna para dentro do mundo diegético de *Avalovara* novamente na forma da crise narrativa de Abel, que acompanhamos até aqui. Abel aspira uma elaboração formal das palavras de maneira que elas possam gerar uma fissura no mundo contemporâneo administrado e que dessa fissura apareça uma formulação de uma emancipação artística que se assemelhe, ainda que fragilizada, a uma arte redentora. O que Abel procura é uma arte da palavra em que possa estar presente, através de estilo de difícil apreensão, algum abalo de uma natureza perdida; algum estranhamento que leve a indistinção, na reflexão artística, entre a sensibilidade particular e a racionalidade universalista, ou seja, ele persegue em sua obra o componente de tensão entre humanidade e natureza que, segundo Hegel, perdeu seu momento de realização no passado e que, para Adorno, só surge como potencialidade melancólica e mínima de aparição futura. A obra de arte seria a dolorosa amostragem do experimento estético da arte autêntica que poderia estar na vida. Abel aguarda de si a esperança do construto que possa lhe tirar da condição

de sujeito que não encontra coesão no mundo. A obra de arte é uma promessa de felicidade para Abel porque ela não possui uma ontologia definitiva, ela se projeta como uma esperança de algo novo que foge à qualquer forma cristalizada de ser ela mesma. A obra que Abel almeja recusar uma representatividade, pois ela precisa demonstrar a realização ideal do homem para além da falsidade do mundo objetivo. Assim, aspira um modo de viver que não esteja dirigida e vigiada, por exemplo, quando ocorre as situações repressoras com os irmãos de Cecília, ou na obrigação de retornar da Europa ou no que poderia ocorrer na iminência perigosa da aparição do Iólipo.

Para finalizar as discussões deste capítulo, gostaríamos de dizer que o que buscamos expor nas linhas analíticas, até este momento de nossa pesquisa do texto *Avalovara*, diz muito respeito ao que é desconcertante e de degradação do homem. Nos três tópicos desenvolvidos, sentimos no primeiro momento a necessidade de inserir a obra em torno de um período histórico do qual seu contexto aponta para as condições e pressupostos que garantiram os recursos estéticos e temáticos para o trabalho intelectual de Osman Lins, ainda que sob uma condição historiográfica em que seu nome tende a sofrer um certo apagamento. Esta contextualização proporcionou percebermos que 1973 foi um ano no seio da repressão e censura militar e que a condição do papel social do intelectual passava por uma forte crise diante do regime autoritário. Os romances acabaram sendo refratários deste momento, incorporando tanto a violência quanto a carência narrativa como temas constata e contestam o autoritarismo. A simples confirmação de que há uma tendência romanesca, no período da publicação de *Avalovara*, para a intensificação da fragmentação estética e da fragmentação da vida nos leva a visualizar na obra estas duas categorias que dominam boa parte da narrativa. O importante é perceber aqui que a utilização do recurso do fluxo de consciência como forma de tornar nítidas tais orientações revela duas peculiaridades narrativas: uma, de que a violência é apresentada principalmente sob a sua forma negativa que é o sofrimento físico ou subjetivo; a outra, a confirmação consciente de uma impotência da ação do sujeito ao tentar suplantar uma crise, seja ela na luta por uma forma criativa de expressão artística ou de redefinição de sua identidade, necessitando também de um elemento negativo para sair de sua inércia. São estas duas condições que verificamos como o recurso do fluxo de consciência potencializa a visibilidade deste negativo, de forma que evidencia na interioridade de seus personagens o desejo de eliminação do sofrimento como fio condutor de uma outra maneira de se relacionar com mundo. Esta luta interior como

contrapartida do estágio de sofrido da vida dos personagens se dá pelo reconhecimento da não-identidade em si mesmo, ou seja, avançar para o não-idêntico é uma forma de combate à subjetivação. É o que teremos como tema do próximo capítulo, em que encontraremos o alcance possível de uma autenticidade do sujeito e da arte no erotismo, na força de uma ação que leva a indefinição do destino e na conciliação da arte com a vida. Estes são os nossos eixos de discussão daqui para a frente, de modo que complementam as categorias em análise do romance e contemplam também toda a discussão proposta na primeira parte da pesquisa. Começemos por aquilo que perpassa toda a obra e que é a motivação maior para a chegada ao ponto central da espiral do romance: o erotismo.

5. Luta por indeterminação em *Avalovara*

5.1 Uma hipótese sobre o erotismo em *Avalovara*

Os diversos modos de organização do erotismo em *Avalovara*, romance de Osman Lins podem ser tomados como uma instância fundamental para o desenvolvimento da linha espiral que rege o funcionamento esquemático do romance. Esse tema tão evidente na obra é o que levou, por exemplo, Moura (2009) a compreender as imagens eróticas sob a perspectiva das relações sexuais tântricas do hinduísmo, inclusive aproximando seus códigos não-verbais aos símbolos dos rituais eróticos desta cultura oriental para, assim, criar uma interpretação cosmogônica no interior dos personagens. Trata-se aqui neste tópico de fornecer algumas coordenadas críticas que amplie a leitura das imagens eróticas do romance de Osman Lins. Para isso, compreenderemos a noção de erotismo tal como desenvolvida por Georges Bataille (2013) quando afirma que o momento de irrupção do erotismo desencadeia o entrecruzamento de forças contínuas e descontínuas da natureza humana. Neste sentido, observaremos qual é a maneira na qual o desejo erótico se apresenta na elaboração estética do romance como transgressão negativa, instauradora de uma desordem criativa que força os limites da condição determinada dos personagens e da aparente harmonia formal da estrutura do enredo. Importante ressaltar que este processo de erotismo, como uma força da interioridade humana modificadora das condições dadas, somente é possível de ser percebido porque *Avalovara* possui um forte traço de foco subjetivo dos personagens.

Ora, como nos é dado acesso ao fluxo do pensamento, da sensação, da memória e da imaginação dos protagonistas, seja na ação imediata da comunhão dos corpos ou na lembrança mediada do passado amoroso, o romance nos possibilita adentrar conjuntamente na manifestação subjetiva do desejo erótico, na poetização do outro, na busca por um objetivo que é difuso e indeterminado, mas que tal impulso não abandona a tentativa de sua realização. Assim, semelhante o sofrimento que surge no romance osmaniano como um fator inapreensível e capturador negativo da violência positivada exterior, o erotismo também desenvolve um papel de contato com o contraste do ser, com uma vontade de compreensão de si através da aproximação com o diferente, com o externo, com o outro. Percebe-se que esta condição tanto reflete o percurso de Abel

quanto o de 'O' na procura de um Paraíso de confluência de desejos e necessidades. Desta forma, a técnica do fluxo de consciência presente em *Avalovara* deve ser compreendida, na concretude do texto literário, como uma revelação patente das possibilidades históricas e naturais da experiência erótica entre sujeitos-personagens colocados em confronto dialético com a capacidade de extrair novos significados da heterogeneidade do mundo exterior, mundo por muitas vezes rigidamente ordenado.

A sintaxe da narrativa deste romance, que se inicia com o fragmento de “R - 'O' e Abel: encontros, percursos revelações” – e segue se movimentando e entrecruzando núcleos das extremidades da espiral onde gira, de forma centrípeta, até se aproximar do ponto fixo e central denominado “N: 'O' e Abel: o Paraíso”, desenvolve-se como um processo de recomposição de uma imagem erótica, no ápice do gozo, mas que ao fim da jornada, nos obriga a revisitar, num processo hermenêutico, tudo aquilo que aparentemente estava decomposto, invertendo o movimento da espiral. Ou seja, quando se chega ao centro do quadro sinóptico do romance, é o momento de se reestruturar todo o trajeto e toda a condição histórica que levou os personagens a confluência dos corpos: um Abel de vida sem entusiasmo criador e uma personagem inominável presa a uma forma de vida “exatificada”. É pensando no advento de tal forma que Moura defenderá que a história deste romance inicia-se em N1, ou seja, na passagem central da espiral do romance na qual Abel e 'O' atingem simultaneamente o orgasmo, plenitude e experiência da morte. Todas as outras histórias narradas são desenvolvidas como divagações fluídas da consciência que, em concomitância com este momento de encontro singular, estimula a transcendência da vida através do excesso do ato sexual.

O que temos defendido até o momento é que existe em *Avalovara*, dentro de uma proposição inicial quase matemática de organização do enredo, uma forma crítica que almeja exprimir o indeterminado que advém dos impasses subjetivos resultantes do movimento mental do fluxo de consciência dos personagens frente aos campos heteronômicos do mundo exterior. Este mundo exterior surge tanto no contexto presentificado pelo casal Abel e 'O' no ato sexual como na reminiscência do que foi vivido no passado, no contexto da convivência com Cecília, Roos, Inácio Gabriel e Olavo Hayano. No palíndromo que tenta reger a história, há uma desestabilização do próprio modelo, como o relógio de Julius Heckehorn, o que faz com que possamos nomear tal interferência no padrão como uma expressão da negatividade, momento em que o

confronto com a racionalidade exprimida no sofrimento de 'O' frente à Olavo Hayano ou do vazio existencial que inviabiliza a vida de Abel cria a exigência de uma projeção para a mudança do estado das coisas, inspirando a necessidade de outros estágios da condição do sujeito. Abel e 'O' encontram a sacralização de suas interioridades justamente na transgressão erótica. O romance perpassa por elementos alegóricos, simbólicos e metafóricos; devaneios e eventos insólitos; denúncias de opressão e violência; mas sem jamais abdicar de detalhadas cenas eróticas, uma de suas principais perspectivas.

Vejamos como ocorre textualmente os sentidos do erotismo como constância da procura do sujeito para além de sua situação de vida gerenciada por uma ordem imposta previamente. Resgatemos aqui uma aproximação com a resistência beckettiana de recorrer às fontes de indeterminação conceitual como armas contra quem ousa não sucumbir à pura objetificação e, ao mesmo tempo, a favor da luta por um sentido de liberdade. Partamos do primeiro trecho da letra O, central para principiarmos o entendimento de como a liberdade se concretiza em *Avalovara* pelo desejo:

Abraça-me este homem (para mim se dirige há tanto tempo que não mais se recorda desde quando), uma serra mecânica corta tábuas de pinho, vai e vem no relógio e o pêndulo em forma de sistro, um vento morno move as dalias sobre a mesa, sobe da avenida um rumor confuso de veículos. Articulado na ausência e por mim mesma descrito, de maneira caótica, incompleta e até certo ponto enigmática, nos dias febris e de número impreciso em que minha boca parece saber mais do que sei, o nosso encontro alcança agora a plenitude e o final. Abel! (LINS, 1995, p.19, O1)

Há nesta passagem do pensamento de 'O' a admissão consciente de que algo renovador e diferenciado está acontecendo durante seu encontro carnal com Abel. Ela ainda não sabe bem definir em graus exatos de significação, tanto assim que busca significados díspares em possíveis sons ao redor – a serra, o relógio e o vento – como que se buscasse pistas da realidade para entender o atual estado no qual se encontra, pois revela para si mesma que a noção exata do tempo pode lhe escapar. Ela sabe apenas que, na sensação do abraço, existe uma força desordenadora que emana deste encontro dos corpos e que de alguma forma vem preencher uma “ausência” em seu ser. Esta perda da noção espaço-temporal, enigmática e imprecisa, através do próprio desejo, na fusão com o desejo do outro, não é uma intensa experiência emotiva puramente interior, mas uma

forte vivência do desregramento entre sujeito e objeto, fazendo com que haja uma suspensão dessa relação através da sensação desobrigada de definir-se como Ser ou um não-Ser. Este fator que orienta '☹' para a plenitude, longe de narcisismos ou projeções, nos permite retomar a ideia de libertação do enclausuramento em si, supradeterminado pela força do iólipo Olavo Hayano, como vimos anteriormente. A sensação de não-identidade e a desobrigação de mimetização de si diz respeito muito mais a uma forma de extravasamento da negatividade do que uma síntese da dialética formal. Este transbordamento dos limites precisa ser indeterminado, elevados a um status daquilo que entendemos nos capítulos anteriores da teoria estética negativa adorniana sobre o desarmônico da estética natural. Se discutimos a questão da indeterminação a luz do sofrimento beckettiano, podemos retomar aqui as discussões sobre como, além do “sofrer”, um traço de humanidade como o erotismo pode também exercer o papel de chave para a passagem ao negativo. Esta questão em Adorno se encontra no excurso II da *Dialética do esclarecimento* quando coloca Kant frente a Sade, mas que dialoga livremente com os trabalhos de George Bataille (2013) e, mais contemporaneamente, com Alain Badiou (2013). O primeiro enxerga o ilimitado na perversão sádica, os outros dois encontram uma resposta similar no erotismo e no amor. Da parte do romance em questão, como vimos na passagem acima, é incontestável que o erótico abre um caminho não apenas para '☹' se livrar da ordem imposta a sua vida, como também aparece numa maneira de quebra do esquematismo lógico o enredo. Insistamos também na defesa de que o desejo e o erotismo nascem de uma situação histórica e alimentam-se dela para a construção de um sentido heterogêneo do que é dado. Se isso pode ser comprovado dentro da narrativa, acreditamos que é avançando em sentidos enigmáticos que '☹', ou Abel, compreendem a sensação de “liberdade negativa” do corpo e da mente. Verifiquemos mais um trecho do romance:

Volta-se para mim, apoiado num braço, a outra mão afagando-me a axila, volta-se, quem sabe escutarei dentro em breve no meu corpo as vozes que só ouço pela madrugada e que desde Inácio Gabriel têm sido neste mundo a minha companhia, a única, tiro a sua gravata, lanço-a para um lado, começo a desabotoar sua camisa, carros desfilam na avenida, lentos. Ouvirei aquelas vozes, o enxame de palavras que jamais distingo e ainda assim me conforta? Faz calor nessas tardes de novembro. Meu corpete negro, atirado longe por ele, pende de um bule de prata não polido, uma das meias atravessada sobre os meus sapatos, não sei onde foi ter a outra, introduzo a mão na abertura da camisa branca, sinto a sua pele, não, não a pele, antes uma força existente sob a pele, um ímã, minhas mãos deslizam sobre o ímã e não podem desprender-se, o coelho e o crocodilo saem lentamente do meu corpo, instalam-se no seu, ele recomeça a falar

e a sua voz vem através das lianas, das flores e animais em que estamos ambos enredados: "Posso graduar as suas pulsações. Afasto-me de você; elas se espaçam. Ponho as mãos na sua pele; as batidas tornam-se mais rápidas e você respira mais depressa". Enquanto o ouço, enquanto a sua voz me envolve, enquanto soergo-me, desato meus cabelos, movo a cabeça, movo-a, meus cabelos desenrolam-se, frouxos, cobrem minha espádua. (LINS, 1995, p.45, O8)

Percebemos aqui que a forma específica de indistinção move-se sob as mesmas condições em que move-se o ritual sexual, ainda em seu início. O casal começa a se despir em direção a visibilidade da nudez num movimento duplo de coexistência. Isso corrobora nossa posição batailliana de que o erotismo do corpo e da mente são dispositivos que o indivíduo encontra para eliminar a sua condição de isolamento no mundo. Para Bataille, o homem como ser consciente de sua separação da natureza, ou seja, como um ponto descontínuo dos movimentos espontâneos de pertencimento ao conjunto de elementos do mundo natural, encontra-se em insulamento. O erotismo seria uma forma humana de encontrar no próprio interior dos processos de racionalidade descontinuadora uma forma de reintegra-se ao contínuo natural. O erotismo manifesta o desequilíbrio desta consciência limitadora, aproximando a experiência interior com a integração a algum objeto do mundo empírico, objeto de desejo e paixão. Dirá Bataille que “a ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado de comunicação, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem a continuidade possível de ser para além do fechamento em si mesmo” (BATAILLE, 2013, p. 41). No processo de se despir conjuntamente como desvendamento dos corpos para o outro, como ocorre no trecho, entre  e Abel, entra em vigor uma entrega do ser ao outro como uma perdição de si consciente. Podemos reparar que os objetos que são lançados ao redor, como gravata, corpete e meia refletem a desordenação necessária a entrega, à ação erótica. Com a mesma função estética, as vozes que  escuta como fonte de vitalidade são a representação caótica da trajetória que é sair do estado de isolamento e subjetivação, através da entrega violadora do corpo, para o estado de perturbação que o desejo erótico proporciona.

Afagar a axila, introduzir a mão no peito, deslizar a pele sobre a do outro pelo toque, soltar os cabelos, tudo está intrincado em favor de uma experiência negativa, em que não se sabe precisamente que ponto será alcançado com a desarmonia, mas que se fez necessário prosseguir. Esta desordem que captamos pelo fluxo de consciência de , durante toda a linha O, afeta inclusive as ações do ponto de vista exterior: é a libertação

do Íolipo, da ave Avalovara, da angústia de ser duas em si, nascida e nascida, para ser dupla com o outro. Sabemos que para 'O' não se trata apenas de expulsar o que ficou acumulado dentro de si durante os anos, vai mais além. Vai ao encontro dos processos de pensamento constelar do corpo, de forma a ultrapassar a significação do sujeito para o campo da exterioridade da natureza: coelho e crocodilo avançam. No que diz respeito à questão literária que levantamos, o fluxo como negatividade ocorre porque ao mesmo tempo que só podemos captar a intensidade libertadora de 'O' na exposição da interioridade, o ato sexual erotizado através da significação do toque revela também uma experiência exterior que se inicia junto com a ação de desnudamento e, em seguida da visão da nudez. “O erotismo é a meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco” (BATAILLE, 2013, p.55). O desejo erótico torna difusa a relação entre sujeito e objeto, imbrica um no outro, e faz reconhecer a identificação no não-idêntico. É por isso que ambos personagens encontram uma espécie de “revelação” necessária da pulsão de vida, como encadeado na fala de Abel: “Ponho as mãos na sua pele; as batidas tornam-se mais rápidas e você respira mais depressa”.

Podemos correlacionar com esse ponto algumas considerações a respeito da dialética negativa de Adorno, pois algumas de suas reflexões são fulcrais para o entendimento desta relação corpórea tão intensa em *Avalovara*. Como discutido anteriormente, Adorno está preocupado com a crítica a pureza cognoscível do sujeito, acreditando que a aventura ontológica da racionalidade do ser como desenvolvimento evolutivo da capacidade civilizatória do homem levou-o a um estágio de alienação de sua relação com o mundo exterior. Tal primado do sujeito teria como sua outra face a totalidade social de um mundo maquinal, esta representada no modelo econômico do capitalismo. Para Adorno, a crença nesta centralidade do sujeito como princípio imediato emanante de significados – concepção muito próxima do que Bataille chama de isolamento na descontinuidade – é desmoronada quando a dimensão prática corpórea é convidada a participar somaticamente das pulsões interiores. Lá onde o sujeito tinha sua identidade cristalizada agora é necessária a reflexão sobre o que tem de não-idêntico em si e em como isso interfere em sua realidade. A técnica de fluxo de consciência expõe justamente este universo. A busca natural do prazer sexual e a luta contra o sofrimento, objetivo e subjetivo, como autopreservação, são também necessidades corpórea e como

tais, dialogam diretamente com o mundo em que se encontram contextualizados. É por isso que o encontro de 'O' com Abel não é apenas uma satisfação subjetiva ou um momento fugaz de prazer. Porque, através da construção em *stream*, sabemos que é um rumo ao heterogêneo de si mesmo. O encontro dos dois e a sacralização deste encontro representam uma experiência ligada ao real: Abel encontra em 'O', dotada de palavras, sua obra, objeto de todo um percurso de sua crise identitária; 'O' encontra no corpo de Abel um despertar da vontade autônoma contra o seu sofrimento, impelido pelo aprisionamento ao iólipo. A ideia de que o corporal atua como algo essencial para o entendimento revela uma aproximação com o materialismo histórico²⁷ e talvez seja usando esta que podemos entender que não é a erotização que qualifica o ato sexual, mas é a realização do desejo carnal que surge da aproximação do outro, como uma imagem criada na transformação constantes dos significados que entram em cena na concretude do desejo para além da relação fálica freudiana. Só entendemos o quanto é significativo para Abel “perder-se” em 'O' porque há um processo de rememoração por parte dele do que viveu em Roos e Cecília, assim como só é possível ver quão rica é a experiência para 'O' na formação das camadas de sua história, advindas do lapso entre um ato e outro de Abel.

Reconhecer tal questão pode nos levar a uma proposta de interpretação de complexa engenharia. Devemos colocar aqui a pergunta: se a espiral em *Avalovara* possui um movimento dialético, seria possível afirmar que partindo do centro da espiral, em N, para a sua expansão, não estaríamos admitindo que todos os eventos do romance estão conectados de alguma forma com o encontro amoroso entre os personagens? E que estes outros elementos que não são envolvidos diretamente com N, na verdade, entram negativamente pela lembrança e suscetibilidade do heterogêneo do fluxo de consciência? Temos em Moura uma estudiosa que compartilha não apenas do argumento da centralidade do erotismo na conjunção de *Avalovara*, como também defende esta inversão da espiral. A estudiosa da obra de Osman Lins dirá: “Todas as histórias narradas concomitantemente no desenrolar do romance seriam divagações de Abel e 'O' entre os momentos de orgasmo e de morte. De qualquer forma, o romance começa e termina na história de Abel e a mulher feita de palavras, o que evidencia a importância do

²⁷ A ideia de trabalho contida nos manuscritos econômico-filosóficos de Marx (2008) sobre a condição de produção não-imediata e não-instintiva do homem a partir do trabalho diz respeito a racionalização das ações do seu corpo. O erotismo é a produção espiritual que, assim como o trabalho, supera a mera necessidade instintiva.

relacionamento entre os dois” (MOURA, 2009, p. 83-84). Neste sentido, é importante perceber que há na configuração do fragmentário do romance um princípio amparado na materialidade dos corpos em movimento e, a partir daí um resgate de uma ampla subjetividade que não pode ser desprendido do passado histórico dos seus personagens. Em outras palavras, não é do fluxo centrado na mera abstração e interioridade dos personagens que resgata o ato amoroso revelador de plenitude do sujeito, pois o que nós vemos desde o primeiro fragmento do romance, na verdade, são desdobramentos de sentimentos históricos, pessoais e emocionais de um evento real, no tempo e no espaço, que recupera na interioridade o que ela tem de reminiscência das experiências. Seguindo este princípio, Osman Lins, com seu narrador organizador, faz uma recuperação sinestésica da vida e das emoções de Abel e ‘O’, no ato sexual, que é carne e subjetividade, utilizando a suscetibilidade proustiana em favor da quebra do enredo totalmente organizado. É como se um conjunto de fatos significantes da vida fosse liberados e orbitassem ao redor do entendimento dos corpos erotizados e, ao final, passassem a fazer parte da epifania do pássaro Avalovara.

As práticas sexuais, no dizer de Moura, conduzem de forma irreversível a uma mudança, “quer no âmbito individual, quer no social” (MOURA, 2009, p. 53). Podemos ir um pouco mais longe nesta afirmação e dizer que esta mudança dos conflitos de ordem moral individual só ocorre em simultaneidade com o reconhecimento da mudança dos espaços de experiência. Para Abel, ressignificar o seu passado com Roos e Cecília, como dito, de forma proustiana, é uma maneira de enriquecê-lo e uma tentativa de modificá-lo a partir de um presente instaurador do novo advindo do encontrar-se no corpo do outro. Para ‘O’, segue-se o mesmo princípio: o corpo de Abel faz renascer o que foi um esboço em Inácio Gabriel e que o iólipo, Olavo Hayano, reprimiu. Ou seja, ambos avançam em suas suscetibilidades, este avanço manifesta suas experiências ao mesmo tempo que gera uma nova imagem de si. Continuemos assim nossa análise do erotismo como uma força condutora de negatividade e liberação dos limites do ser:

Beijo de manso seus ombros, debruçada sobre ele, de modo que meus peitos e cabelos o afaguem, cubram-no. Sua pele recende a silêncios e manhãs. Mais frágil, o torso, do que faz prever sua cabeça; frágil, pobre de músculos, um torso de alguém pouco afeito a exercícios e sombreado de pêlos cor de cobre. Não fossem os pêlos, seria o tronco de um adolescente. Beijo os bicos escuros, ele se volta aos poucos, beijo-lhe as costelas, fica de borco e eu beijo-lhe a cintura, as vértebras, as omoplatas, a nuca. "Em ti, em ti, em ti", protesta o coro dos jovens, "residem toda a

alegria, todas as doçuras, todas as volúpias." Beijo-lhe o ouvido e trinco a pele do seu ombro (em ti), vou cerrando os dentes como quem aperta um parafuso, aos poucos (*Basia me!*), ele fica tenso, mordo com mais força, os animais do tapete correm alvoroçados entre os nossos corpos (*Morde me!*), eu deixo de morder, passo a língua sobre a marca vermelha dos meus dentes, mordo-lhe o pescoço e introduzo a língua no seu ouvido esquerdo, aí verto sem dizê-las algumas das palavras que anseio por dizer, ele torna a mover-se e fica novamente voltado para mim. Em ti! Levanto-me do chão, olho o temporal através (LINS, 1995, p.57, O10)

Na união sexual amorosa entre ☺ e Abel não existem interditos. Na verdade, eles estão ali violando e transgredindo seus interditos em favor de uma superação das suas formas de existência. Este processo de transgressão não apenas ocorre em estágios macros da sistemática do romance, como já tratamos quando abordamos os graus de importância existencial contidos no desejo dos dois, mas também ocorre numa esfera microscópica, representada por exemplo no ato de afagar com os seios, de morder os mamilos ou de passar a língua no ouvido. O beijo manso misturado a mordida, a fragilidade do corpo de Abel mas ao mesmo tempo portador de “alegria” e “doçura”, cria, diferente de uma relação opositiva, uma sistemática complementar no entrelaçar dos corpos. Bataille sugere que esta liturgia erótica ajuda-nos a entender que “a transgressão nada tem a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para o além dos limites ordinariamente observados, mas reserva esses limites. A transgressão excede sem o destruir, um mundo profano de que é o complemento” (BATAILLE, 2013, p.91). Isso significa que não é um retorno a animalidade perdida ou uma volta a um primitivismo do homem, como se fossem apenas forças da natureza sexual dos seres agindo. É o reconhecimento de que o desejo é ao mesmo tempo constatação racional e pulsão de vida indeterminada e que isso leva a um encontro voluntário e complementar com o diferente. As atitudes que precedem o ato sexual entre ☺ e Abel fazem assim parte de um espaço de transformação dos indivíduos pela realização intersubjetiva e corpórea. Assim como o desnudamento, deixar-se objeto de prazer, representado, por exemplo, no ato de violar o ouvido do outro com a língua, é moldar-se na alteridade do outro. Discutimos em nosso último capítulo teórico que a automoldura de um sujeito estético, elaborado por Kierkegaard, pode resultar em subjetivação da existência. A subjetividade no erotismo, no amor e no desejo pelo outro refunda esta relação através daquilo que Alain Badiou (2013) vai entender como a ação de experimentar o mundo a partir de dois, não de um. Notemos assim que é justamente estas impressões consciente que estão presentes na nova visão das coisas que ☺ passa a perceber em si. O sentimento de plenitude está ligado ao

reconhecimento do outro como parte de si, como liberdade de explorar ilimitadamente as fronteiras das formas de expressão corpóreas (e também linguísticas) do erotismo.

Importante lembrar aqui que este ponto de vista conciliatório de repensar a condição das coisas a partir de dois, em *Avalovara*, pode ser constatada sob três vertentes não exclusivas: se a história em “O” nos fornece a perspectiva de ‘O’, a história em “R” aponta em vários momentos a perspectiva de Abel, para que em “E” e “N” tenhamos uma apresentação difusa, em que pode-se pensar justamente na expressão literária direta de uma intersubjetividade moldada a dois, como bem defende Badiou. Trataremos ainda do erotismo em cada uma destas sessões. Antes disso, precisamos nos deter ainda na passagem mais intensa da linha “O”:

Como em um texto onde ecoam as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. És bela. Estar contigo é um dom como o de ver, como o dom de ouvir. Insensato seria estar junto de ti e não fruir o que és. Se ouço, devo agir como surdo? Não deverias nunca perdoar-me se, conhecendo-te, não te desnudasse e unisse o meu ao teu corpo eleito. Eu te amo. Tua língua, pelo desejo aquecida, recende a almíscar. Este é o odor com que a mariposa aquerônica chama o companheiro. Conserva, pois, tua língua escondida em minha boca. Não vão as mariposas em busca de fêmea invadir a sala e unir-se à tua língua recendente, certas de que o fazem a um novo espécimen, rubro e ágil. Não vá a tua língua preterir-me em favor de alguma mariposa evocadora da morte. Como eu te amo! Perfeita em sua nudez é a vastidão celeste. Nem por isto é excessiva ou reduz sua beleza a presença das nuvens passageiras. Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição. Assim, também, os adereços que trazes em teu colo, em tuas orelhas, em teus dedos, em teus pulsos: nuvens na altura, palavras na alvura. Há tanto eu te desejo! Teus peitos, alvos e nédios cordeiros, vagarosamente passeiam em minha pele. Tilintam, quando se movem, seus bicos acobreados. Ouçoos: guizos delicados.

Tomo em minha mão seu sexo alteado, sinto pulsarem a glândula acetinada e as veias. O sangue pulsa, pulsa no seu sexo, no coração do sexo — esse pássaro. Um frêmito: é como se tentasse fugir, escapar à pressão das minhas unhas. Um marco, o centro do corpo. Afago-o, afago docemente este obelisco, este arpão ereto e elástico, com seu focinho de lobo. Sondo, com as pontas dos dedos, dentro da carne, o seu começo ou seu fim e não o encontro, ele continua para dentro, para dentro do ventre, por mais que eu cave com os dedos não o perco, ele continua (onde começa? onde?), impressão de que prossegue pelo corpo adentro, enreda-se em caudas, dá voltas, uma planta, arbusto rijo e vibrátil incrustado no corpo deste homem, com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, frutos de um rubro semelhante ao dos figos. (LINS, 1995, p.75, O12)

Temos aqui expressões muito claras desta relação entre o erotismo e a força motriz que leva o sujeito ao excesso: fruição da existência, nudez que é “vastidão celeste”, impossibilidade de sentir, na carne, começo e fim. Tais constatações dos personagens, somados ao forte processo de erotização dos corpos, de sentir o mais alto grau de violação do outro, remete-nos ao excesso de carne em movimento. Condição que serve também para mostrar que este movimento para fora de si se aproxima tanto dos movimentos que o fluxo de consciência se utiliza para incorporar o heterogêneo incessante, aditamento complementar do ato de pensar, quanto da exposição da negatividade que existe dentro do ser. O que queremos dizer é que “na base do erotismo, temos a experiência de um estouro, de uma violência no momento da explosão” (BATAILLE, 2013,p.17), e que esta rebentação expansiva do que anteriormente era uma forma fixa, no interior da estrutura romanesca de *Avalovara*, caminha para dois significados: um nos faz ver o erotismo análogo ao entendimento de origem benjaminiana, como irrupção instauradora de novas significações das instâncias captadas como fenômeno vivenciado, aos moldes de Proust. Ou seja, ‘O’ e Abel encontram na experiência sensível da realidade corporal, no reconhecer das múltiplas formas de sentir a si mesmo no toque do outro, uma forma de construir uma nova identidade. Por isso esta sensação de êxtase que conduz para a liberdade. O outro significado tem a ver com a questão formal. É a sensação de embevecimento pelo qual os personagens passam e que, na febre do desejo, sabendo não poder conceituar precisamente em termos um significado, lançam mão de formas irreais e não-conceituais. O casal sente-se fascinado por um mundo impreciso e disforme que garante a certeza de que a forma de vida anterior, que era inadequada para ‘O’ e indiferente para Abel, já não estão mais presentes. Este momento significa uma brecha no evento preenchido com sua negatividade: ‘O’ e Abel fazem amor sob um tapete que é somatizado ao evento. Suas figuras são lançadas de maneira insólita como um transbordamento de sentidos, como indeterminação e momento particular em que a falta de nexos torna-se compreensível pela sua incompreensibilidade. Deste modo, a linguagem que representa o pensamento de ‘O’ é portadora desta pulsão incomum, busca-se incessantemente criar um entendimento da experiência que não é mais individual, ou seja, que “estoura” para fora de si ao encontro do diferente.

Adorno dirá que “a beleza do colo e o torneamento dos quadris agem sobre a sexualidade não como fatores a-históricos, puramente naturais, mas como imagens que encerram toda a experiência social. Nesta experiência está viva a intenção de algo diverso

da natureza, o amor não limitado ao sexo” (ADORNO, 1985b, p. 103). Trata-se de uma afirmação central para o entendimento de que, na análise literária, os fatores históricos resgatados da experiência são incorporado ao pensamento como lapsos de rememorações profundas. Somado a isso, a imagem da beleza corpórea erotizada só pode ser formulada do constructo de uma linguagem poética. Parece-nos que *Avalovara* é um romance que tem este recorte singular muito próximo desta proposição adornianas: amor como fio de condução para a alteridade e que se manifesta tanto no corpo como elemento empenhado na prática real quanto no caráter moral. É significativo perceber isso na perspectiva de Abel, representada nas duas passagens seguintes:

Encho a boca com o bico do seu peito e sugo-o, sendo como se bebesse a vida de ☹, suas paixões e acidentes. Surgem, intercaladas no seu discurso, palavras que conheço e apraz-me supor que pertencem à mesma frase, desarticulada, enlaçada com outras, numerosas: um corpo desmembrado. Pouco a pouco, o idioma em que me fala e com o qual, talvez, caçando o não-caçável, amplie e encante o mundo, retorna ao limbo onde é fabricado. Inversamente, as palavras de uso claro vão ocupando o campo do discurso, desfaz-se a possessão ou demônio verbal e ☹ revela-me, não com minúcias e clareza, mas de um modo críptico e simbólico, como se lesse, ubíqua, nas mãos que visse entre as suas, o próprio destino, revela-me o que da sua vida acredita saber e o que sabe.

Ama-se o que em quem se ama? O que, em quem amamos, faz com que o amor se manifeste? O ser (visível) ou sua história, que ouvimos? ☹ e eu ante o eclipse: leio no mundo e sou instruído, sem palavras, sobre os olhos que me espreitam de dentro dos seus olhos. (LINS, 1995, 194. R14)

A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso. Aí não chegarei e nem ela admite. Repete-se e povoa-se, abre, até onde pode e suporta, o seu arcano, leva-me, vai, introduz-me, sem ostentação e sem pudor, num mundo jubiloso, convulsionado, fragmentário, duro, sujeito à decifração e não esconde os seus lixos. Por que o faz? Ama com tanto fervor a verdade? Recusa-se a ceder-me um corpo sem história — o que seria ceder um objeto sem ilações e neutro? Crê nos exorcismos a ponto de supor que os incidentes lastimáveis nos quais se lança por decisão e cálculo deixam de existir à medida que os esconde? Os fios, enlaçando-se, formam a renda. Emaranhados, nada expressam e tendem a partir-se. (LINS, 1995, p. 194. R14)

Sugar os seios de ☹ como quem absorve determinação e indeterminação é um ato de pertencimento, uma indistinção entre posse e entrega. Temos então no primeiro trecho uma série de imagens que remetem a este direito a um movimento dissociativo,

que infringe o estado dos personagens de uma condição estritamente de subjetividade ontológica – de uma consciência humana em si – para um ser mediado de forma contingente ao outro: “acidente”, “desarticulada”, “desmembrado”, “caçando um não-caçável”, “de modo cripto e simbólico”. Na sequência do trecho, a consciência de Abel diante da instantaneidade vivida no corpo de ☹ passa a perscrutar este sentimento múltiplo do qual é espontâneo e livre, em que as incertezas, em forma de pergunta, giram justamente em torno da procura de um objeto amado e que não pode ser encontrado com uma precisão ideal. Assim, a palavra interior, enquanto fluxo de consciência, é em diversos momentos coerente, mas move-se cegamente rumo à uma nova forma de personalidade, ainda não delimitável.

Recuperando novamente Alain Badiou, “o amor não é simplesmente o encontro e as relações fechadas entre dois indivíduos, e sim uma construção, uma vida que se faz, já não mais pelo prisma de Um, mas pelo prisma de Dois. E é o que chamo de ‘cena de Dois’”(BADIOU, 2013, p.24). Atentemos então para o fato de que, na visão do filósofo francês, o amor não é uma síntese onde há uma transformação do que era dois em uma unidade, numa relação dialética hegeliana. Há uma dialética negativa em que uma das partes reconhece a presença do outro em si e fora de si, inviabilizando partição positivo/negativo/convergência. A experiência amorosa assim é a possibilidade de vivenciar e significar o mundo em conjunção. Como que uma lenta construção de sentido do mundo a partir de uma mediação dupla: a primeira mediada pelo erotismo, propulsão exterior que busca recriação da vida um no outro; a segunda, como entendimento de que suas significações são uma construção de sujeitos sociais. Em ambos os casos, há o princípio da materialidade, seja corpo, seja história. É por isso que Abel pergunta para si mesmo, em pensamento, se ama ☹ em sua forma imediata ou em sua história. É o “nenhum ser sem ente” de Adorno.

O segundo trecho apresenta claramente esta elaboração em “Dois” proposta por Badiou e que nos ajuda a interpretar o encontro do casal a partir do seguinte fundamento dialético: a relação entre ☹ e Abel é superação de si e complementação do outro. É por isso que Abel encontra sua epifania de vida em ☹ e ela a sua liberdade em Abel. Além disso, nada mais auxiliar ao entendimento negativo do que passagens em que expresse que “a verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial”. O mundo “jubiloso” e “fragmentário” que o envolver dos corpos funda no desejo fluído, exposto literariamente no pensamento do personagem, é uma entrega que

pressupõe uma história. A menção a um exorcismo como purificação de uma história traumática significa também a liberação, de forma transgressiva, do que há dentro de si, “sem ostentação” e “sem pudor” do que estava interdito, silenciado, guardado involuntariamente. É possível assim chegar a constatação de que, no espaço do romance destinado a relação entre “☉” e Abel, a perspectiva que é adotada para a libertação dos dois personagens no plano amoroso em nenhum momento aponta para unidade, mas sim para o erótico como fissura da forma de vida determinada em si e para a instauração do amor como Dois, sujeito composto de identidade e não-identidade.

Podemos aqui citar mais uma vez Alex Honneth e sua interpretação do amor a partir de uma teoria do reconhecimento. Discutindo Hegel e George H. Mead, Honneth desenvolve uma teoria de que as ações no plano da vida social exigem do sujeito que ele busque formas de reconhecimento de sua moral através do pressuposto da interação com o outro. Isto é, há uma necessidade imperativa de estar em comum com o outro e que não é constatada apenas na ação e seus desdobramentos consequentes, mas na significação e aceitação da parte de outros indivíduos como forma de autorrealização. Expresso de outra maneira, nenhum sujeito consegue alcançar sua autorrealização em si, sem o reconhecimento do outro. Honneth acredita que este reconhecimento advém de três maneiras: do amor, do respaldo jurídico de uma moral e do princípio altero da solidariedade. Interessa-nos aqui sua concepção de amor:

Sem a segurança emotiva de que a pessoa amada preserva sua afeição mesmo depois da autonomização renovada, não seria possível de modo algum, para o sujeito que ama, o reconhecimento de sua independência. Uma vez que essa experiência tem de ser mútua na relação do amor, o reconhecimento designa aqui o duplo processo de uma liberação e ligação emotiva simultâneas da outra pessoa; não um respeito cognitivo, mas sim uma afirmação da autonomia, acompanhada ou mesmo apoiada pela dedicação, é ao que se visa quando se fala do reconhecimento como elemento constitutivo do amor (HONNETH, 2003, p179)

Esta leitura do amor nos parece muito próxima do que encontramos na linha E – “☉ e Abel: Ante o Paraíso”. Nela, podemos identificar o fluxo de consciência de Abel durante a ação do ato amoroso e as significâncias múltiplas e sensações indefiníveis que são registradas sob ótica da heterogeneidade estética da forma, algo inerente do fluxo:

Amada: quando incontáveis seres conhece e cruza o homem sem que seu próprio ser se amplie, avance e alcance, tu me conduzes (para onde, para onde?) e não casualmente rondamos nós os limites deste bosque no qual

perpassam aparições. Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro. Desnudamo-nos, imersos em mútua ebriez lúcida. Ah, fosse o vestibulo do nosso prazer, também, o da unificação e do conhecimento! (...) Também te amo por isto e ainda pelos vultos femininos que integram, vívidos, a tua substância, a ela acrescentando uma qualidade plural. Tu: estuário. Amando as convergências, o que de convergente há no teu ser havia de atrair-me. Isto, amor, é tudo? Não e não saberei, com clareza, por que te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos deste encontro, numerosos e talvez até contraditórios. A decifração, afinal, seria a prova de que tudo — nós e nossos passos e esta hora — dispensavam existir. (LINS, 1995, 327-328, E12)

Este plano do que não se pode ser apreendido em conceitos é refletido na forma do que Honneth chamou de “duplo processo de uma liberação”. Abel encontra-se em ‘☺’, nela, amplia as noções de si, avança na plenitude do amor e da palavra, alcança no que procurava dentro de sua suposta ontologia uma essência que estava fora dela. Rondam os dois “até os limites deste bosque”, ou seja, vão até onde o prazer erótico pode permitir conhecer e autoconhecer. Também é uma definição feliz a noção de amor como “ebriez lúcida”, pois recupera abertamente tanto os contornos racionais quanto sua dialética com o que nega: o conhecer através da não-identidade, o difuso como experiência diversificada do reconhecimento amoroso, sentido no erotismo que excede as noções racionais. É por isso que, no trecho destacado, Abel não sabe precisar - “não saberei, com clareza, por que te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos” – que amor é este, mas sabe que há um ser que pode chamar de amada, que lhe restaura autoconfiança.

Poderíamos assim perceber que Badiou, Bataille e Honneth guardam, em suas respectivas teorias, proposições em comum com a negatividade da filosofia adorniana do sujeito. Em nossa hipótese, poderíamos definir, a luz de Adorno, este argumento da seguinte maneira: Abel não existe como um ser, sem o ente ‘☺’. Refletida nos outros autores, pode-se dizer que encontramos semelhanças na integridade moral interior através do reconhecimento mútuo, em Honneth; na erotização do outro como ida ao encontro de uma continuidade perdida e a uma nova forma de agir, em Bataille; no amor como intersubjetividade em participação no mundo, em Badiou. Em todos estes três casos, o princípio de associação íntima entre sujeito e objeto e seus graus de significação – constatados pelos próprios personagens, como no trecho acima – dizem respeito à inviabilidade de uma unidade sintética de opostos e de uma insistência em não se deixar atomizar na individualidade de um ser abstrato. Assim, chegamos a um pressuposto

fundamental da dialética negativa, em que a tese contem em si o seu contrário ocultado, ou seja, o ser já tem um componente formativo da materialidade histórica do objeto que não pode ser mensurável por meios de uma concepção objetiva, mas por uma constatação de que há um excesso de si, auto-controlado, que exige a experiência de contato com o outro para alcançar a sua identidade social. Isto fica bastante evidente em um trecho fundamental do romance, na linha “E” - ‘☉’ e Abel: Ante o Paraíso – em que Abel constata a presença de parte de sua identidade que não se expressa em uma imagem limitada do seu presente, pois o que se sente nos gestos eróticos do ato amoroso é o movimento de violação de si na violação do outro e que não é acessível claramente na forma discursiva: “As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade. Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos? (LINS, 1995, p. 309, E9)”.

Este pensamento de Abel é a constatação de que, através da experiência do erotismo, ele desautomatiza os processos de limitação do ser dos quais se fazia presente em sua vida até a chegada de ‘☉’ e, ao mesmo tempo, o sentir dos corpos e mentes se transforma em instrumento do desejo para quebrar e fracionar a dominação da qual a personagem inominável era submetida. Chegamos assim ao entendimento de que, na intensidade da manifestação do erótico, há uma energia que garante um “direito a errância” que podemos também tomar como forma estética de desestruturações constantes do interior do sujeito em nome de uma outra maneira de se perceber como indivíduo, tendo como primado a aptidão de instituir relações com o heterogêneo. Assim, quando falamos de reconhecimento de uma alteridade como forma de constituição heterogênea de si estamos em rumo a negatividade e compartilhamos da angústia do questionamento de Abel: como obter a consciência daquilo que simultaneamente está sendo decomposto de minha identidade e está brotando como algo de novo ainda não entendido e que é indeterminado?

A solução estética criada pela mente dos personagens é através da expressão do irrepresentável como um colapso da representação. As figuras do tapete sobre o qual se amam passam também a serem incorporadas no jogo dos corpos de modo a serem um intensificador da epifania subjetiva. Não somente isso, mas por exemplo, ‘☉’ é transformada em palavras, de onde segue uma necessidade de expressar este colapso já antecipado pelo teor inominável da qual é portadora. Além disso, há ainda as sensações de espacialidade e temporalidade que são tragadas para dentro do espaço do tapete. O

insólito passa a fazer parte da narrativa mais uma vez, mas agora com uma intensidade progressiva, somado ao “fenômeno novo” de descoberta e superação:

O mal das coisas espantosas é que nos subjugam, arrastando-nos para as suas leis e natureza — e assim o nosso espanto, em face de um fenômeno novo, nunca ultrapassa os limites usuais: mágicas e monstros, afinal, pertencem ao nosso mundo e só o que nele não ingressa é realmente assombroso. Ofuscado e sentindo vacilar o chão sob os pés, levo as mãos à cara e por três vezes tento ver e a vista se desanuvia. Corpos desmesurados e leves como nuvens, velozes como pássaros, compactos, deslizam entre si e se aproximam do vale, sem ruído de nenhuma espécie e sem que se movam o cajueiro e as canas; o mundo estático. As sombras dançam na paisagem — grandes como pastos, açudes, boiadas — e os primeiros corpos descem ou abatem-se, torres e jardins, escadarias, esculturas, pórticos, uma cidade, a Cidade um dia anunciada, buscada, cujo encontro obseda-me e por fim se revela, se ordena, simula, violando espaço e tempo, uma forma particular de existência e alivia-me o fim da busca: à luz do meio-dia, descortino-a. (LINS, 1995, p. 347, E16)

Em um determinado momento da seção haverá um entrecruzar de focalização interior, fazendo com que possamos obter uma imagem da sincronia existencial de Abel e 'O'. Mais ainda, há também um adicional de parágrafos que são construídos com um narrador onisciente, o que pode remeter a ideia de que o constructo narrativo também pode estar concentrado na indeterminação fracionária e libertadora que marca a experiência erótica dos personagens. Plano de expressão e plano de conteúdo regimentam uma mesma proposta: dissociação da determinação. Enquanto os personagens avançam para a descoberta de uma forma muito peculiar de estranhar a si mesmo no espanto causado pela intensidade da experiência sexual com o outro, abandonando a posição de sujeição e fenecimento – por parte de 'O' - e de insulamento e vazio – por parte de Abel – esta descoberta recusa a entrar no plano representativo de uma linguagem conceitual mensurada com precisão e objetividade. Ela, na verdade, é apreendida também sob um caráter ora enigmático, ora decomposto em uma forma de discurso desordenado. Um parágrafo como o citado abaixo é bastante elucidativo desta percepção de que “o erotismo aparece como fonte de liberação da vida dos limites que ela, por um momento, precisou respeitar” (SAFATLE) e com isso passa a alterar a forma de agir, sentir e julgar:

Ela e ela, tu, o acesso, ó corpo mágico, ó glória e privilégio desta travessia, em quantas superfícies cruzadas reflexas opostas afundam falo e Abel, espaço de vozes e vozes e vozes e vozes, múltiplas bocas múltiplas, nossas línguas um laço, o ar que expira e seu odor ácido e quente, jasmims abertos Sol meio-dia, outro sexo oculto no seu sexo

mastiga a glândula atônita, exaure-se a cantata e cresce, entre súplicas e gritos, o compasso do relógio, Julius os engenhos conjugados de som, uma criança e um cão caberiam na caixa de madeira, Heckethorn, ventos ligeiros tapete bosque canto festivo de aves, meu nome se enuncia em algum ponto, dos corpos? meu nome um centro?, o Portador e o curto relâmpago sobre os edifícios, ela grita o meu nome prende o meu rosto, arrebatada e enérgica, o nariz mais nítido e os lábios inchados e lépida chama rubra a língua e os quatro olhos abertos, cruza-me e rega-me, Abel, vê como te recebo e como te festeja a minha carne, ai, não mais o vilipêndio não mais a ofensa não mais o corpo solitário não mais, vem e cruza-me em triunfo com a tua vara florida, pertença-te sem normas e sem exigências e abro ao teu ingresso tudo que sou e hei, amo-te-amo-te-amo-te-amo, os cordeiros e seus guizos, os insuportáveis gumes do teu rosto, contemplo-o e beijo as aréolas, maiores os pêssegos e mais escuros, doces, tenros, maduros, curva a minha cabeça contra os peitos, a sucção, os beijos, a pele machucada entre os lábios e os rápidos signos esquivos que assomam nos bicos retesados, rápida multiplicação como se lanternas nascidas no seu corpo, mágicas, iluminando-a, reflexos?, emblemas?, insetos?, contas de vidro?, débeis lâmpadas veladas dentro do seu corpo, o grito acidulo do pássaro, afloram os signos e fermentam, vivos, os signos, outro corpo no seu corpo, lutam e devoram-se, nada amenos ou plácidos ou domesticáveis, enxame cambiante e rosnador, com sua força de dentes e seu fogo de pederneiras feridas com aço, indisciplinado combate, ela em si oculta, ela e ela, o vento e seu alto do báculo, alto, alegrando o centro do meu ser o cotovelo esquerdo para cima e a mão à altura do rim afago a planta sedosa do seu pé, seu calcanhar polido, ela alteia mais a perna em direção ao lustre, trança os pés nas minhas costas e nosso mútuo olhar, afetuoso, é também grave e atento, cada rosto uma inscrição, o destino ou o azo do outro, a chave, o veredicto, a alternativa, a carta de baralho, a estrela, a sorte. (p. 347, E16)

A força da relação entre o casal dilacera a constituição formal da narrativa. Tal questão é muito importante para a compreensão da ligação que queremos estabelecer entre fluxo de consciência e dialética negativa. Podemos pensar, para efeito de comparação, uma similitude com a revolução da linguagem joyciana discutida por Adorno do qual nos referimos na primeira parte de nosso trabalho. O último monólogo interior de Molly Bloom é enunciado em forma de um intenso fluxo de consciência antes de adormecer, registrando ao mesmo tempo o marasmo da situação insustentável com Leopold. O pensamento de Molly faz com que nos certifiquemos de que ela está confusa, mas vai além disso, revela-nos que no mais longínquo que a consciência possa ir, ela dependerá de um fio de realidade, ainda que em uma situação distorcida. Mesmo pensando em sua própria vida, em si, ela necessita da contradição com o que está fora de si. No entanto, Molly pensa em uma condição de consciência em “Um”, descontínua, tendo como fundamento de sua decisão de mudança de vida uma pretensa vontade subjetiva autônoma. O que nos é apresentado no trecho acima, de *Avalovara*, é que há

uma consciência em “Dois”, isto é, há uma realização digna de felicidade no processo de reconciliação consigo mesmo encontrado na afetividade e erotismo do outro. Isso está representado em uma forma transgressiva em que se expressa em um acordoamento de narradores. Não existe unidade narrativa, o trecho contém “múltiplas vozes” que ora remetem a Abel, ora a “O” e ora a um narrador em terceira pessoa que aparece como uma visão “fora de si” de ambos. Este talvez seja o ponto experimental de Osman Lins que se encontra no cerne da nossa exploração da relação entre identidade e não-identidade: a consciência do prazer como transgressão, a luta por uma vida autêntica, a consciência moral pautada na alteridade intersubjetiva, o reconhecimento da formação e construção de si através da experiência sagrada do erótico com o outro, todos são fontes de uma forma de libertação e ruptura de qualquer visão de sujeito determinado somente por sua subjetividade. Se no fluxo Molly conseguimos encontrar este princípio de alteridade de forma muito sutil, aos moldes daquele último grão de esperança beckettiano, aqui a imagem se mostra com uma força de alteridade quase que insuportável. Se o pensamento de Molly possui em sua solidão noturna o mínimo denominador comum de uma dialética entre sujeito e mundo, as passagens eróticas da linha “E” de *Avalovara* possui seu inverso: um máximo denominador comum de relação com o outro, catalisado na experiência amorosa que não é nem meramente toque sensível, nem satisfação interior narcísica.

O erotismo em *Avalovara* libera a não-identidade dos personagens, que estava contingente devido a um outro contexto de significações históricas destes indivíduos, mas que agora podem se entregar ao gozo de suas plenitudes e ir em movimento a um Eurenovado. Não é à toa que comumente esta situação é denominada como crise de identidade, a diferença neste romance é que esta crise de identidade é transgredida. O fluxo de consciência de ambos aparece assim no romance como essencial para captar este movimento da consciência sensível e desta transformação interior/exterior vivenciada por Abel e “O”:

O que na carne de “O” clama por liberar-se — tensão de mola presa, ânsia dominada, explosão latente na neutra aparência da bomba — é a sua beleza em outro plano, mais depurado? Escapa dos meus braços e senta-se sobre as pernas, meio apoiada nos longos dedos ágeis sem anéis, de frente para mim, réplica, em outro plano, da luminosidade íntima que vibra em tudo. A fronte estreita não parece mais alta, o arco das sobrancelhas, sim, revela certo espanto e os olhos fitam-me com um brilho quase insuportável entre as pestanas grossas, mas o nariz é o

mesmo, reto e pontudo, apenas mais distendido e com as asas afiando, nenhuma alteração no contorno dos lábios, abertos como se nunca lhes bastasse o ar, talvez esteja mais branca — ou mais luminosa? — e se acho mais compactas as deslumbrantes volutas dos cabelos, onde se fundem ouro e aço, deve ser porque estão soltas, desfeitas, em desordem, fios úmidos colados à depressão entre os seios. Alterações nas curvas da cintura e das ancas transbordantes, no volume dos peitos, no torneado dos braços, na grossura das coxas? Nenhuma. Contudo, grandiosa, o rosto insubmisso meio oculto na massa dos cabelos, as mãos tocando ligeiramente o tapete, ela é a mesma e outra, ela transformada e intensificada, havendo, entre a mulher que entra na sala ainda escura e esta, respirando rápido e brilhante de suor, a distância existente entre uma faca cega e a mesma faca afiada: sua beleza, agora, tem gume de navalha. (LINS, 1995, p.342, E15)

Com certeza, algumas questões que diz respeito à importância do erotismo em *Avalovara* podem ficar em aberto para um aprofundamento, inclusive nas minúcias das imagens. Tarefa de trabalhos vindouros. Longe de seu esgotamento, é um tema que exige uma pesquisa que só tende a enriquecer a obra em desdobramentos de leitura. Como vimos, a abordagem do erotismo é central para o entendimento da forma de vida dos personagens, da evolução do enredo fragmentário, da narração em fluxo de consciência. A tentativa de mostrar que os modos de apresentação da consciência dos personagens no momento de erotização e transgressão são fundamentalmente passagem para a não-identidade, para a negação de uma ontologia do ser e que se manifesta para além de um narcisismo ou uma projeção no outro. Manifesta-se exatamente ao contrário disso: na possibilidade do sujeito se redefinir sob aquilo que está presente em si mas que é reconhecido como deferente de si. Estamos assim diante do amor entre 'O' e Abel que não se coloca positivamente como um discurso objetivo, mas que exige uma forma conveniente de expressão da sua indeterminação. Pensado de outra maneira, podemos afirmar que o erotismo no romance em análise é uma porta para o entendimento de uma dialética negativa vinculada aos movimentos do fluxo de consciência. Se o sofrimento pode aparecer como característica humana que se apresenta como físico e psíquico – que nos coloca na condição de ser e de ente – o amor/erotismo possui as mesmas propriedades metapsicológicas: pulsão, desejo, erotização e sensibilidade corpórea estão sob o mesmo fenômeno. O que o fluxo de consciência, com sua heterogeneidade estética faz, é um processo de formalização do saber sem a necessidade de uma conceitualização racionalista precisa trabalhar com liberação de indeterminações.

5.2. “A vinda inconclusa. O perene ir”: Roos e a indeterminação

Em vários momentos desta pesquisa, fizemos o esforço de recuperar quais são as implicações estéticas de uma literatura que leve em consideração a experiência intelectual da consciência como abertura para uma forma de aprofundamento daquilo que estamos atribuindo como negatividade. A aparição do negativo sob a forma de uma “literatura do desmascaramento” expõe uma aproximação radical entre sujeito e objeto, revelando muitas vezes que o que achamos ser de uma natureza ontológica do sujeito, pode ser uma defesa positiva do mundo exterior, e aquilo que tomamos como algo dado, é na verdade um processo em construção crítica que aponta para uma imprecisão das coisas. Talvez seja esta a grande contribuição da forma literária do fluxo de consciência no interior da obra de Osman Lins, expor uma diferença das coisas através de sua presença na consciência do ser. Ao contrário do que se possa pensar, todo o processo rigoroso de formalização racional dos procedimentos literários que regem os princípios narrativos de *Avalovara* estão, na verdade, a serviço de uma desarticulação de leis narrativas, levando a obra a instauração de novos conceitos, seja no âmbito da forma, seja do âmbito das experiências transgressivas e indeterminadas de seus personagens. Isso implica dizer que, no plano formal, o romance nega o constructo linear em favor de uma organização clivada que resiste a uma leitura simples, exigindo uma sistematização – constelar – de outra ordem para o entendimento das causalidades que determinam uma ação, ou o enredo. O conceito de enredo é jogado para fora de sua identidade teórica. Já no plano do conteúdo, acontece algo similar: Abel e Cecília resistem ao assujeitamento de seus corpos e mentes; ‘O’ nega-se a uma adequação da vida no vazio existencial do Iólipo; Abel e ‘O’ fazem do erotismo, da força libidinal, meio de alcançar a experiência de ser dialeticamente sujeito e objeto, fugindo da subjetivação forçada. Ou seja, todos rejeitam uma adequação de sua personalidade à uma imposição judicativa exterior, avançando conscientemente para um reconhecimento de que suas identidades estão em construção, em disputa com o mundo, em significação constante.

É no espaço deste conceito de indeterminação onde atua a não-identidade que gostaríamos de relacionar a distorção de uma pretensa estrutura, do desejo e da forma, no romance, como dispositivos negativos que agem em favor de uma consolidação do projeto romanesco de *Avalovara*. Pretendemos assim identificar a existência dos fluxos de indeterminação, em alguns momentos-chave do romance, como maneira de demonstrar

que as “pulsões dialéticas” podem levar a novos processos de formalização do sujeito, e consequentemente dos constructos linguísticos do qual tenta mimetizar o “não-mimético”. Sendo assim, destacamos três momentos do romance, de importante função narrativa, que encaram a não-identidade como desvelamento da negatividade, com suas possíveis singularidades estéticas: a primeira diz respeito a aventura pela Europa de Abel, relatada na linha A – “Roos e as cidades” – de onde verificaremos a existência de uma subcategoria que denominaremos chamar de o protocolo da instabilidade da ação.

Tomemos inicialmente os acontecimentos gerais do que ocorre em A – “Roos e as Cidades”. Para começo, é preciso lembrar que os eventos entre Roos e Abel são de um período anterior à linha T – “Cecília entre os leões”. Em Abril de 1958, Abel encontra-se na Europa, em excursão ao vale do Loire, na França. Lá, a beleza de Roos, com o “elaborado encanto do seu rosto” e os “seus dons secretos”, é apreciada por Abel a ponto dele se apaixonar pela sua figura. Residindo no mesmo Hotel e frequentando o mesmo restaurante, aproximam-se, mesmo com todas as dificuldades devido aos deficits da linguagem estrangeira a ambos. Roos necessita ir a Amsterdã a trabalho e convida Abel, de relance, para se encontrarem na capital holandesa. Abel toma a sério o convite e parte para a cidade. Ocupada, Roos se surpreende com sua chegada e sugere que retornem a se ver em Paris, “ser dubio e fugidio”, Roos passa a exercer movimento de aproximação e distanciamento de Abel, de modo que ainda sugere encontros em Eltville, depois Milão, entre outras cidades, para retornarem a Paris. Obstinado pela mulher que, em sua simbologia, possui cidades dentro de si, Abel percorre o sugerido e o necessário para vê-la. Em todos estes encontros Roos é reticente em relação a corresponder o sentimento de Abel, até que revela ser casada e que é impossível que os dois tenha uma relação afetiva carnal. Embora nutra sentimentos por Abel, Roos tem a clara certeza de que não o ama. Com escassez de recursos e necessitando voltar ao Brasil para assumir um cargo de emprego concursado, Abel deixa a França a caminho de sua terra natal. Nunca mais voltando a ver Roos.

Dito desta maneira, esta estruturação lógica da trama, a rigor, apresenta uma rede geográfica estática, a Europa, com um movimento de ida e retorno das personagens, em muito se assemelhando ao recurso estrutural do romance, baseado na espiral movimentando-se sobre o quadrado. Por exemplo, na volta de Verona, Abel faz um inventário das cidades italianas pelas quais transita, dando justamente este caráter de deslocamento do ser, inclusive em pensamentos, sob campos imóveis. Da mesma forma,

Abel acredita que Roos é feita de cidade, percorrendo-a, com seu ponto de vista imaginário, catedrais, pontes e casas em cada minúcia do seu ser e a cada breve encontro que realiza com ela. O que ocorre no plano macro do romance é refletido interiormente no plano micro, como se a relação entre estática e deslocamento não pudesse parar de ser tensionada. De fato, esta parece ser uma estratégia sistemática de Osman Lins para manter o conflito em estado de impasses que somente terá seu direito a redenção no centro da espiral. O fato é que o resumo que fizemos acima pouco nos diz sobre a riqueza e complexidade estética que podemos desvendar deste eixo. O que importa em uma simples viagem de Paris a Amsterdã, por exemplo, não é o percurso ou o encontro pouco proveitoso, mas as relações e expectativas que são criadas por Abel e que aumenta o grau de metaforização das cidades no interior de Roos. Mais interessante ainda é justamente perceber que suas viagens são motivadas não apenas por um objeto desejado, muito embora seja seu principal objetivo, mas, somado a isso, está o desafio de traçar um longo percurso de indeterminação que, se analisado bem, encontra-se nas viagens e na própria figura de Roos com toda a ideia de Cidade refletida nela. Aliás, em certos momentos do romance esta relação entre o aventurar-se no desconhecido e explorar as cidades de Roos aparecem com alguma evidência:

Contudo, é possível que eu venha a descobrir, na Cidade, alguma coisa – e a minha atração por Anneliese Roos, meu interesse por ela, a continuidade com que me ocupa, desde domingo em Amboise, a mente e os sentidos, leva-me a perguntar, incerto, se acaso não me espera, na Cidade procurada, a claridade – ou então um objeto, um ser de que a claridade constitua a substância ou mesmo o avesso. Porque a claridade é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. (LINS, 1995, p. 80, A11)

Abel procura uma Cidade Ideal, procura alguma zona de conforto no mundo e em alguém. No que o simples ato do desejo, há uma falta interior que já expõe um conflito solitário com o mundo. Acredita que sua atração por Roos pode lhe gerar a substância de um esclarecimento de vida, mas não somente isso, acredita na possibilidade de seu avesso, de surgir um lado negativo dessa busca e que pode, sim, ser incorporado à constituição de sua identidade. Aos poucos, Abel começa a construir uma cidade em Roos. Abel, ainda que não tenha uma definição para os caminhos que enxerga em Roos, ou ainda que enxergue-a como possibilidade de legitimação e reconhecimento de sua existência, tem a consciência de que Roos pode simultaneamente ser iluminação e ofuscamento de algo que ainda não sabe o que é. Em busca de um novo estágio de vida para si, Abel deposita

em Roos a ideia do desejo de mudança. Frente a esta descoberta, podemos fazer a seguinte interpretação: Abel busca um sentimento autêntico de liberdade de si no outro, na constatação que precisa de sua não-identidade para a composição de significados de sua vivência. Roos surge como o ente exterior que, em contato com sua consciência, transforma-se portadora da possibilidade de uma vida afetiva que liberada através do amor, quando ela o aceitar, irá encaminhá-lo para novas revelações de mundo para além do que lhe é dado. Abel acredita que a sua não degradação se encontra realmente no outro. Este conceito da redenção do sujeito ser encontrada na sua não-identidade está presente em Abel como uma maneira de definição de si, mas sem se autodeterminar. Há em seu desejo uma força propulsora aberta para a aceitação de outras instâncias do ser e que o amor como promessa de indefinição ente sujeito e objeto seria a janela para alcançar o estágio de liberação da negatividade. Entretanto, verificamos que aquilo que deveria ser uma conciliação entre ser e ente não se realiza por completo em Roos. Por quê? Por mais que Abel reconheça Roos como aquela que lhe oferece uma promessa de felicidade, expectativa que se amplia a cada imprecisão de lugar e momento, nos encontros em cidades diferentes, ocorre que a ânsia por uma concretude do amor gera uma imagem de Roos maior do que ela pode lhe dar.

Não existe um desejo puro, ontológico e que está guardado na interioridade autossuficiente de Abel, esse desejo exige graus de reconhecimento de um outro que não é necessariamente reflexo do ego. Na medida em que Abel recebe as fagulhas de consideração difusa de Roos, ele vai arquitetando a cidade em seu ser, ora de forma projetiva, ora na forma de identificação com o lado inconstante da relação. Como ilustração comprobatória, atentemos para algumas passagens que mostram o quanto estilisticamente a linha A tem uma presença continua dos processos de não-identidade, seja desnudando o caráter enigmático da situação seja lhe imprimindo ainda mais um teor de imponderabilidade: “O braço de Roos pesa docemente e com indefinível esquiva sobre o meu”²⁸ (LINS, 1995, p.21, A1). É esta “indefinível esquiva” concentrada no pequeno primeiro texto que vai sendo revisitada sucessivamente.

Muitos outros excertos trazem tal condição de uma abertura incerta *a posteriori*: “Com que mal fundadas esperanças encaro esta viagem que eu e Roos, Anneliese Roos, devemos fazer juntos” (LINS, 1995, p.23, A2), ou seja, expectativas advindas de uma

²⁸ As palavras sublinhadas são de nossa responsabilidade, não contendo no trecho original do romance. Estão em destaque para demonstrar como há uma presença do indeterminado em toda a narrativa de Abel.

inquietação do desejo mas que não existe nada sólido no plano empírico que possa orientar para um fim; “Os dedos quase sempre esquivos pressionam agora os meus e eu descubro, na sua voz, entonações ainda não percebidas, algo de frágil, uma espécie de desordem (LINS, 1995, p.27, A3), ou o dismantelamento lógico de uma figura objetiva e ordenada do desejo, e que sinaliza para o sentimento difuso e intraduzível; “Sim, falar de tudo isso será refazer em outra direção, com idêntico malogro, os meus limitados diálogos com Roos” (LINS, 1995, p.30, A4), ou a noção de possibilidades heterogênicas de abordagem de uma lembrança sem nitidez; “ Movido pelo interesse que de mim se apodera, evoco, eu também, outro fragmento do poeta, prolongando talvez a sùmula deste curto instante, quando Anneliese Roos, distante, não reencontrável – aprisionada numa juventude imune aos caruchos do tempo –, emitir, sugerida no texto, o seu halo” (LINS, 1995, p.39, A6), ou cindido e cifrado em uma não-identidade;

Este movimento não cessa, e vai evoluindo, tornando-se mais nítido: “Vejo-me sem governo, submetido à sua presença e seguindo-a como um manto, uma sombra, vou em sua direção tal esse pássaro ferruginoso e é possível tenha-me estendido Roos, sem que disto possa me certificar, outra mão, que não vejo, mas existe” (LINS, 1995, p.47, A7), ou o registro do desnorteamento como transbordamento de algo que ainda não possui uma forma mas que é assegurada por antecipação. “Como escapar a este resíduo irracional que induz a ler nas coisas, onde tantas vezes penso decifrar (e já não leio em Roos?) representações da minha vida, textos, grafados numa escrita esquecida e nos quais entretanto, identifico o meu nome?” (LINS, 1995, p.49, A8), uma confirmação textual de que todo o processo de equacionar Roos com uma cidades faz parte da liberação de algo para além da racionalidade, flertando com o enigma da arte, com o não-identico e com a transgressão da subjetividade; “Meu portão ou meu alçapão está em Roos. Dou um passo, o desconhecido move-se também, cruzamo-nos, seguimos devagar em rumos opostos.” (LINS, 1995, p.62, A9) seria um trecho em que podemos visualizar que sua jornada indefinida em busca de Roos pressente a possibilidade de ser uma afronta ao que é determinado, como uma janela para o novo, ou uma desarmonização do eu, também necessária para o dismantelamento do determinado, já que “Tudo parece instigar-nos a expansões” (LINS, 1995, p.66, A10) e a criar miríades que formam “Dis(em mil impressões)erso-me”. (LINS, 1995, p.81, A11).

Quando se trata de Roos, não existe ação fixa, tudo parece se mover em torno do que nada do ser pode se amparar em uma certeza. Só que aquilo que poderia ser

insistentemente traumático e frustrante para Abel – percorrer quilômetros para um encontro apressado – é encarado com uma certa receptividade e tal ocorrência, no âmbito da vida prática, não afeta em grande escala seus sentimentos por Roos. Abel está a ponto de cristalizar a certeza do seu amor antes da sua realização. A frustração existe, mas de sua passagem advém novas esperanças. Percorrer caminhos até Roos torna-se assim uma amplitude do “urbanismo interior” construído no solo do ser desejado. Isso talvez aconteça porque o que Abel busca é justamente uma aceitação de alguém que tem como característica uma identidade dispersiva. Se Abel ama Roos, e Roos é dispersão, é preciso que o protagonista aceite amar a dispersão. O outro, não somente na figura de Roos, mas também em tudo que o faz se envolver nestes encontros imprecisos, são formas de Abel aventurar-se em uma recriação de si. Roos tende a escapar, e estes tangenciamentos passam a constituir Abel, mesmo que isso lhe imponha dificuldades, tanto financeiras ou de ordem sentimental. O problema é que, como Roos não ama Abel, a idealização suplanta a empiria da relação, ou seja, sem ter direito a corporeidade feminina de Roos, sem materialização do desejo, a ideia se torna mais estendida apenas como projeção de uma expectativa que não vem. Não existe nada das ações de Roos que encaminhe para uma síntese de reciprocidades, mas sim uma esquivia dúbia, reticente e hesitante. Desejar Roos, sem esse diálogo com a realidade corpórea, leva Abel a um plano ideário desta indeterminação. Descatamos aqui alguns momentos que reafirmam este interdito à Roos:

Quando me telefona afinal são mais de oito horas. Percebo com dificuldade a longa explicação e custo a replicar. Uma coisa é clara: não nos veremos esta noite. Sairá muito tarde e parece que o stand onde trabalha receberá a visita de comissários de Bonn. Haverá um jantar. Hoje? Amanhã? Indispensável que ela esteja presente. Não irá pedir-me, é claro, que fique na cidade.

- Até que horas está aí?

- Dez, dez e meia, talvez um pouco mais. Em Paris nos veremos.

A sintaxe embaraça-me, agora mais rebelde, quando procuro mostrar a incongruência: percorro quinhentos, por via férrea, entre Paris e Amsterdã, para ouvir que nos encontraremos no lugar de onde vim?

- Ouça, estou de serviço, tenho de ser breve. Sou grata pela visita, não acreditava que viesse. Procure encarar as coisas de outro ângulo. (LINS, 1995, p. 85, A12)

Observa-se na passagem acima que o discurso de Roos põe em relevo aspectos de inexatidão. Ela não oferece nenhuma certeza que seja compatível com o princípio do prazer de Abel, muito ao contrário, sugere que se adeque a situação desestabilizadora e ao embaraço, devendo ele encarar “as coisas de outro ângulo”. No entanto, a ideia de que

Roos é o caminho já está petrificada. Do telefonema, quando já passadas “mais de oito horas”, passando pelo dia que não se sabe qual do jantar do trabalho, até explicar a carência de um horário correto de sua saída carregam o preceito de indefinição. Por outro lado, Abel toma consciência da “incongruência” e que, textualmente, não existe uma precisão de quem é portador desta qualidade. Digo, Quem está sendo incongruente? Abel ou Roos? Se dele ao percorrer tamanho caminho em busca de uma aventura estranha ou se dela ao desmarcar tudo sem levar em consideração tal percurso. O fato é que, na sequência do texto, Abel percebe que o imperativo da relação entre os dois será justamente o desacerto das intersubjetividades que o força a viver da criação idealista em relação ao objeto empírico do seu desejo, em um processo de individuação:

Novamente deitado, repasso a conversa. Saber até que ponto as alegações são reais, interessa-me pouco. O que me preocupa é por assim dizer um diagrama. O motivo condutor das nossas relações, como numa peça musical, acaba de ser apresentado. Identifico-o: iremos de um extremo a outro, sem pouso nem encontro verdadeiro. Disso estou convicto, como se os acontecimentos de que ambos participamos houvessem que nascer de minha própria invenção – e o *Leitmotiv* intuído nesta espécie de abertura, por maiores aflições que me possa trazer, prende-me. Tenciono resistir a essa entidade abstrata e anseio observar meu desenvolvimento. (LINS, 1995, p. 85, A12)

Esta passagem é muito significativa do que queremos demonstrar. Abel está mais do que ciente e esclarecido de que sua vontade. No contexto de embaraço, descolou-se do que poderíamos chamar de experiência histórica do indivíduo e passou agora a se manifestar apenas na sua “própria invenção” interior, ou seja, Abel agora autodetermina uma norma abstrata e individual para seguir Roos. A certeza do amor por Roos solidificou-se sem a corporeidade. Sob esta condição, não é o erotismo ou o sentimento amoroso de alteridade e experiência da identidade intersubjetiva, como abordado no capítulo anterior, que desvenda uma transgressão das formas fixas, mas uma pulsão fora das dimensões corpóreas, um “*leitmotiv*” meramente “intuído”, um fluxo imaginário que pode ser associado à formação de cidades em Roos. É também por isso que na sequência, Abel resolve tomar uma ação impetuosa e egoísta de ir ao encontro de Roos, no próprio trabalho dela. É como se, agora, os princípios de indeterminação de Abel, fundamentados na simples idealização, passassem para um outro fundamento: as incertezas não são bemvindas diante de um objeto claro de certeza do desejo, mas como são as incertezas constituem Roos (o objeto), adentrar nelas são os únicos meios garantidos que encontra

para acessá-la. O que era para ser encontro e construção em “Dois” passa a ser a busca de um no espaço e tempo imprecisos do outro. O próprio Abel, não mais que ninguém, consegue reproduzir metaforicamente o estágio desta condição:

Tento perguntar – e desisto, enervado, invocando um auxílio verbal que não possuo – se atentou em Chambord para a dupla escadaria no centro do castelo. Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas escadas helicóides, vêm-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado – eis o que desejo dizer-lhe e não consigo –, o destino de muitos. O nosso, inclusive. Não iremos subir a mesma escada, Roos, por mais que eu – e talvez até você – deseje o contrário. Tanto uma escada como outra levavam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma mulher e um homem só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada. Como dizer isso e acrescentar que eu desejaria esgueirar-me entre os balaústres, unir-me a ela em todos os sentidos? (LINS, 1995, p. 85, A12)

A imagem da dupla escadaria é uma adequação perfeita da condição do casal. Abel, vê em sua relação com Roos, a desconexão existente entre ambos e o desejo de alcançar o leito juntos. A clara precisão da metáfora do que ocorre entre os dois revela que: Abel tem ciência da realidade imediata, embora lhe falte meios práticos (linguísticos) de exposição do desejo; que Roos se desvia com facilidade de suas investidas e que a única solução para quebrar o paralelismo da escadaria de Chambord é a completa transgressão da imagem metafórica pelo desejo. A sua idealização, por si, é conscientemente idealista. Se Abel tem Roos em si, no conceito, na paixão, lhe falta aquilo que lhe é negado, sendo indispensável avançar ao negativo, no caso a corporeidade empírica, e unir-se plenamente ao objeto do qual necessita ser amparado. Sendo assim, “esgueirar-se entre os balaústres” e ir impetuosa e repentinamente ao encontro de Roos no seu trabalho se assemelham a uma luta de exposição do negativo. No entanto, existe uma ausência, “um auxílio verbal que não possuí”, que o impede de alarga a sua interioridade para o plano da materialização do pensamento através da linguagem em favor de um desejo que quer realizado. Há uma dissonância da relação entre interioridade e exterioridade que chega a atingir seus modos de expressão.

Notemos que as noções de desvio de Roos como inadequação a Abel é constante e a medida em que ocorre, o sentimento de desnorreamento, singularizado no que aparece como individuação do protagonista, também se regulariza. Neste sentido, vale a pena sublinhar uma sensível mas importante diferença desta indeterminação, para que se evite possíveis confusões com o percurso traçado posteriormente por Abel. Aqueles processos

de reconhecimento do outro como anulação das relações entre sujeito e objeto, que iremos encontrar em '☺', não se plenificam em Roos, apesar de ambas gerarem em Abel a construção de alguma identidade. Chamamos aqui o negativo como a ideia de uma investida na identidade que faça o indivíduo ir para fora do conceito de si mesmo. Isso se dá justamente porque em '☺' existe a sintonia entre exterioridade e reconhecimento interior deste ente sócio-histórico, seja na corporeidade, seja no encontro daquilo que buscava e não sabia bem o que era. Parece que o nível de afetividade de Roos para com Abel é muito fraco, tolerante, a ponto deste desequilíbrio de identificação comprometer a busca de Abel. Ele ama Roos e vê nela as potencialidades que podem lhe levar a um estágio diferente de sua identidade. Mas Roos proíbe-se de ir a Abel, e ao fazê-lo, embaraça ainda mais a idealização, a crise e a condição fragmentária do protagonista. Sendo assim, é importante afirmar que a pulsão de Abel como desejo de transgressão, de pular entre o balaústre, e que não se realiza no plano da realidade leva-o a preencher-se de idealizações e, com isso, gera um desespero contido. A indeterminação de Roos ensina a Abel que apenas a individuação do desejo, mesmo ao limite, diante da negação do exterior, não basta para levá-lo a uma plenitude interior.

É por isso que suas frases são de impacto diante do impedimento do impulso e correspondem a uma proporção das incertezas de Roos. Por exemplo, ao retornarem para Paris após o desencontro em Amsterdã, em ligação, Roos dirá: “é possível que vá jantar aí. Mas não me comprometo. De qualquer modo, não sei dizer a que horas chegarei” (LINS, 1995, p. 109. A14); ou na resposta que dá a Abel, sobre quanto de expectativa de futuro aos dois pode ele esperar: “Na verdade, nada. Logo estaremos tão longe um do outro!” (LINS, 1995, p. 111. A14). Em respostas a esta imprecisão, temos de Abel pensamentos desta qualidade: “sei, soube sempre que Roos não me é ofertada nem se oferta – e também me propus chegar a ela, romper as guardas, eliminar as distancias” (LINS, 1995, p.128. A15); “há inúmeras maneiras de amar e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria. (...) No entanto Roos, quando eu escrevo que a amo, exprimo a substancia e a natureza do que você deflagra em mim” (LINS, 1995, p. 133. A16); “Amo. E estou desesperado. Essa mulher, eu me precipito em direção a ela. Compreendem? Sou lançado, caio no emaranhado de coisas que a formam. Esbarro-me em tantas sombras!” (LINS, 1995, p. 164.A18); “vejo-me em Roos. Habito sua carne intemporal” (LINS, 1995, p. 195. A20).

Das investidas de Abel a Roos, há duas tentativas de contato físico com claras intenções de concretização do desejo erótico: um beijo, mas por mais que amplie as sensações interiores, seus desdobramentos posteriores são frustrantes:

- Roos, amo-a.

Detemo-nos. Seu rosto, claro como se o luar o iluminasse, volta-se para mim. Pela primeira vez, com leveza idêntica à do seu braço no meu, beijo-a. Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônicos, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em revelo os rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa do tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda. (LINS, 1995, p. 67. A10)

- Roos... Fui feliz esta tarde! Sinto-me como se estivesse dentro de um tambor. Um tambor ressoante. Como se me cerca-se um ritmo. Um rufar. O tambor.

Segura-me os dois braços e, pela primeira vez, pela primeira vez, beija-me o rosto. Oferece o rosto para que eu retribua. Beijo-a na boca. Parte o trem. Corro. Ela acena com o bicho cercado de borboletas. (LINS, 1995, p. 199. A20)

São dois beijos que estão associados a um rufar de tambores que significam um estremecimento interior. Isso permite mostrar que, para Abel, Roos é portadora de devaneios maior do que a pura idealização, já que um beijo como contato sensível pode levá-lo a um desdobramento de impressões muito maior do que a mera idealização. O sentido produzido em conjunto com a presença da referência real é mais rico e desestabilizador da determinação do ser do que uma viagem imaginária para dentro de si mesmo. O problema, o confronto, o conflito se dá como empecilho a criar uma significação de ampla plenitude quando Roos não corresponde, relação sintetizada na troca de beijos: ela beija no rosto, Abel na boca. Sintomático desta relação.

As atitudes de Roos aparentemente são só esquivas, mas também existe uma interpretação conotativa destas ações. Para se fazer presente em Abel como confusão dos sentidos, ela também precisa sinalizar para um fio de esperanças de que há uma possibilidade de Abel alcançar seu objeto, ainda que seja uma esperança mínima. Apenas a negação do outro não daria a Abel tanto estímulo quanto precisa para chegar a atitudes tão fora de si quanto é a de percorrer quilômetros em busca da amada. Roos age, admite encontros, marca lugares para depois desmarcar. Dá esperanças para depois tirá-las.

Significativo é o final do eixo narrativo, quando já se esperava não mais que os dois se encontrassem, ela entra em contato para sugerir a tarde de domingo para um encontro final. As consequências é um encontro já desencantado. “O diálogo é vão e insensato, nem sei porque voltamos a falar, eu e Roos em verdade falamos sós, ou isto não é falar, falamos para ninguém, para um morto, de dentro de nossas mortes, pois nunca mais nos veremos e o sumo da sua presença já no subsiste, eu sei” (LINS, 1995, p. 258 A21). Já não existe mais qualquer tentativa de aproximação e a conversa se desenrola no plano de um passado presente e não mais se espera uma abertura para horizontes futuros. Pós-encontro, na finalização da história com Roos, Abel irá tomar-se por um sentimento indecifrável de perda, ressentimento desagregador, sofrimento de ruptura e de uma solidão cega e insuportável. O fracasso de se encontrar em Roos é agora um vazio existencial que irá relatar como “sem nada, mais uma vez sem nada, mais uma vez” (LINS, 1995, p.260. A21).

Antes de continuar rastreando os processos de indeterminação presentes no corpo do texto de *Avalovara*, faz-se necessário algumas explicações sobre as relações de toda esta discussão sobre Roos e Abel com o uso osmaniano do fluxo de consciência. Qual seria um elemento psicossocial que poderíamos destacar deste eixo da narrativa do romance como estruturalmente preponderante no interior do personagem Abel em seus encontros imediatos com Roos? A nossa sugestão, amparada nas discussões que realizamos anteriormente sobre a narrativa proustiana, é a de que os eventos ocorridos em “Roos e as Cidades” são delineados por uma permanente e irresoluta sensação de ansiedade. As tentativas fracassadas de estabelecer uma completude corporal com Roos, muito no caminho da pulsão de luta pela sensação de continuidade do ser, elaborado por Bataille, aparecem na vida prática de Abel como a dor e sofrimento da separação de sua subjetividade com o mundo. Isso textualmente parece ser fácil de identificar quando encontramos passagens desta natureza: “Desejaria saber porque a amo de um modo tão cortante” (LINS, 1996, p.163. A18). Este mundo é representado em Roos, mas a desproporção entre significado e significante ou, em termos adornianos, entre conceito e objeto, geram um crescimento constante da anulação da realização da vontade quando projetado para o plano real. O sentimento que Abel tem por Roos não tem por onde avançar no exterior, de modo que podemos dizer que a implosão do sentimento de ansiedade frente a algo não-realizável é a representação condutora do fluxo de consciência do protagonista. Esta angústia do desejo de redefinição do mundo exterior é

o que podemos verificar como sofrimento interno da imagem inalcançada e de um sentimento inexplorado. Ou seja, é a busca de gerar a tensão dialética diante de um ente que se desvia da possibilidade de síntese, pois Roos, na percepção final de Abel é “uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir” (LINS, 1996, p.255. A21). A procura pela negatividade é reprimida no ser e, deste modo, descarregada no âmbito interior como enriquecimento idealizado em cidades dentro de Roos que mais se assemelham ao sofrido sentimento de perda na exploração de um labirinto.

É por isso que o sentimento que brota da indeterminação caracterizadora de Roos, na narrativa subjetiva feita por Abel, aparece como sintoma de angústia existencial e não como liberação de autenticidade. Ora, a indeterminação idealizada torna-se para Abel um elemento prejudicial. Sobre esse ponto, o desespero de não poder avançar ao outro – remodelar-se para além de quem ele mesmo seja – introduz uma fratura da interioridade do sujeito advindo da impossibilidade de abertura, no mundo empírico, para o transbordamento da libido, este último tratado como um avanço em favor do não-conceitual. Temos assim dois aspectos do fluxo de consciência, fundamentados na sua heterogeneidade, que estão presente no texto de Osman Lins enquanto organizador da complexidade narrativa: o desejo esperançoso de conciliação entre sentimento e realidade que cresce a cada encontro com Roos, sendo que, neste caso, a técnica do fluxo permite acessarmos a ansiedade no interior de Abel; e a quebra da expectativa que, advinda da realidade, é percebida como sofrimento. Em cada desdobramento dos encontros, Abel sente o doloroso retorno a uma condição de desajustamento. Assim, ir de cidade em cidade em busca de Roos, é seu constante fracasso de encontrar a sua própria redenção no que chama de Cidade – com C maiúsculo.

Devemos repetir: o eixo narrativo A – “Roos e as cidades” – de *Avalovara* tem em sua estrutura a alternância entre *desejo/ansiedade* e *fracasso/frustração* que preside tanto a configuração interior de Abel quanto atitudes e comportamentos. Estes são dois estágios subjetivos contraditórios e complementares, fazem com que a narrativa episodicamente avance em termos de ação, afinal, Abel se desloca por toda a Europa e tem o direito a vários encontros com Roos, mas não em termos de transformação, seja interior ou exterior, principalmente se pensarmos que em nenhum momento existe a possibilidade de se alcançar o *ser/objeto* sexual desejado. Dessa forma, a manifestação

interior do desejo negado de Abel exprime bem o problema de distorção dos conceitos, esclarecida na concepção estética de Adorno: há uma imagem ficcional de Roos em Abel (em forma de cidade) que, sem materialidade, transforma-se em subjetivação da falta. Em outros termos, o sentimento de insuficiência, de imprecisão e do que não pode ser apreensível são experimentações de Abel de uma exposição daquilo que é negado para formação de sua identidade. Esta aparição da possibilidade de ir além de si sem o estatuto do real transforma-se literariamente em uma estética da ausência de conteúdo e, como tal, força o sujeito para elucubrações de abatimento, angustia existencial e de uma indeterminação idealista. Veremos mais adiante, na relação entre Abel e 'O', que o alcance de uma reabilitação da vida e de uma identidade autêntica precisa passar por questões fundamentais de reconhecimento e de liberdade do sujeito na abertura para o movimento crítico de ressignificações daquilo que é oferecido pela realidade objetiva. Mas antes de adentrarmos nesta questão, é preciso que façamos ainda uma leitura do caráter fragmentário do relógio musical de Julius Heckethorn.

5.3.O relógio de Julius Heckethorn como crítica da imanência estética

Assim como sua estrutura espiralada, *Avalovara* irá retomar simultaneamente os dois últimos pontos que tratamos, como forma de estabelecer a contiguidade estrutural que acreditamos serem partículas de um ponto central do romance. A saber, no primeiro ponto, vimos a maneira como é processada a crise de autoria de Abel frente a um mundo que lhe impede de produzir uma unidade de sentido plena no seu exercício de escritor. Partiremos deste diagnóstico para analisar o eixo P – “O relógio de Julius Heckethorn” –, principalmente das intercessões existentes entre a ideia de que os processos de composição artísticas presentes nesta linha do romance é uma retomada do tema da autoconsciência romanesca enquanto obra de arte. Sendo assim, o romance *Avalovara*, retomando o que discutimos da natureza negativa do “comentário como ruptura”, transforma-se em uma constante exposição estética constante de sua configuração como um recurso literário que não deixa de esclarecer ao possível leitor que a obra é uma conjunção de cifragens a serem desvendadas através da prática de um pensamento crítico dos motivos que não fazem da obra uma mera narrativa objetiva. O segundo ponto que acreditamos ser retomado na linha P é a ideia de que assim como os encontros de Abel

com Roos são marcados por uma imprecisão dos sentimentos e emoções – por mais que cada encontro represente uma maneira consciente de Abel garantir uma manutenção desta indefinição próximo a si – a racionalização do material formal que compõe o peculiar relógio necessita, para se colocar como conhecimento enigmático de consubstanciação entre saber racional e percepção emotiva, de um elemento de não-identidade das suas características mais comuns como a apresentação do tempo cronológico, da progressão contínua, do saber mecânico e do trabalho acumulado no objeto. Frente a esses fatores, o relógio de Heckethorn quando conjugado com a Sonata em F menor, de Domenico Scarlatti, garante uma quebra das estruturas dos elementos musicais em favor desta indeterminação da forma que marca praticamente todo o romance.

Trata-se aqui, pois, de fornecer algumas coordenadas para entendermos como a obra de Osman Lins avança pela racionalidade estética mas que esta necessita também voltar-se para uma ‘brecha’ que permita visualizar um alumbramento de algo que não pode ser aceito simplesmente como objetividade mimética. Um rigoroso procedimento técnico, como um relógio ou de uma sonata, exige um rastro do caráter humano para que seu funcionamento possa pôr em movimento elementos expressivos abertos para a reflexão estética. Esta pulsão negativa é ponto fundamental do desenvolvimento do romance porque é ela que permite uma abertura para o movimento contínuo da espiral romanesca, estimulando também o impulso dialético que leva os personagens a não viverem sob a égide de uma determinação kafkiana. Levando em consideração que esta racionalidade do material formal encontra-se rigorosamente construída em *Avalovara*, e tendo como um microcosmo paralelo o relógio musical, podemos inferir que o elemento da não-identidade também está contido no mesmo processo construtivo, mas como partícula negativa que, quando evidenciada, manifesta um enriquecimento estético da obra artística.

Lembremos aqui, de forma abreviada, qual o mote da narrativa P – “O relógio de Julius Heckethorn”. Há um relógio na casa de Olavo Hayano que bate suas horas de maneira incongruente. Este relógio foi construído por um relojoeiro erudito, matemático e cravista, Julius Heckethorn, filho do joalheiro inglês Charles William Heckethorn e da alemã Erika Haebler. O negócio dos Heckethorn acaba falindo diante da industrialização massiva da fabricação de relógios, em detrimento dos modelos artesanais. Perante o fracasso econômico, o pai de Julius descobre que sua mulher o trai. “Enganado pela mulher, pela vida, pela história, pelas resoluções da juventude e pelas fantasias de que em

outros tempos se nutre, suicida-se com um tiro na cabeça” (LINS, 1996, p.241. P4). Julius encontra nos manuscritos do pai um projeto de relógio inspirado em um modelo medieval e começa, alguns anos depois, a construção minuciosa desde complexo maquinário. Seu empenho é quase alquímico, fazendo com que o relógio tenha como referência elementos matemático-rationais portadores de uma filosofia de formas cosmológicas, aritméticas e mecânicas. Sendo cravista, J.H. resolve construir um sistema sonoro triangular para a marcação das horas do relógio. Para isso, divide uma sonata de um outro cravista, de excelência musical, Domenico Scarlatti, em treze fragmentos, de modo que a cada hora anunciada pelo relógio, haverá um toque diferenciado a partir de um sistema randômico. Ao praticamente concluir sua obra, Julius é obrigado a readaptar sua oficina para servir à produção de material bélico hitlerista. Contrariado, tentando dar sentido a pôr em marcha o início de sua obra, chega a desmontar o relógio, só colocando-o em funcionamento cinco meses depois, após a conquista alemã da Áustria. Estabelece-se em Haia e descobre que os problemas de saúde de sua mulher, Heidi, pioram consideravelmente, obrigando-o a buscar fontes de renda para o seu tratamento. Ele põe a venda o relógio musical, que é então adquirido por um embaixador sueco. O relógio, em seguida, é dado de presente para a esposa de um diplomata brasileiro que, ao fugir das forças da guerra, esqueço-o no porão da embaixada de Lisboa. Depois do fim da guerra, o relógio volta as mãos da embaixatriz. Quando esta falece, seu esposo, em nostalgia dos tempos de Europa, leiloa os pertences do casal e parte para o Velho Continente. O relógio, indiferente a toda a história de vida destas pessoas, passa assim a ficar exposto na sala do militar Olavo Hayano.

O relógio, isolado no canto da sala do iólipe, é detentor de uma história que está para além de sua aparência. Sabemos assim que o relógio, quando pensado dentro da estrutura social da qual foi construído, tem um caráter enigmático, um “teor coisal” benjaminiano, que se perde em favor da aparência e funcionalidade. Apesar disso, o seu toque, singular e fragmentário, é uma manifestação de alguma distorção da mera objetividade e instrumentalidade que desperta no mínimo uma incapacidade de compreensão da totalidade do sentido que ele porta. Não estamos longe aqui de compreender o relógio de Julius Heckethorn, quando transportado para a sala epicentro do romance, como um objeto material que, afora seus fins privados, expressa mais do que uma realidade objetiva, que comumente na teoria marxista já guarda, nos significados do

seu valor subjetivo objetivado, um “duplo caráter”²⁹ da mercadoria. Adicione ao trabalho de seu construtor o esforço de potencializar o relógio dando-o um conteúdo fantasioso de natureza artística e filosófica e perceberemos que o relógio é portador de uma intensidade enigmática de segundo grau, o de obra de arte. O que queremos dizer com isso é que o relógio de Julius Heckethorn exige uma reflexão crítica sobre a forma estética, em que enfatizar os seus pressupostos e subentendidos da produção mecânica racional, própria de sua condição, é também entender a autonomia dos seus elementos poéticos. O fundamento de sua produção esconde sob forma do negativo o sentido que a obra de arte principia e que os mecanismos de interpretação subjetivos fazem com que se revele. O relógio de J.H., quando tomado pelo seu imediatismo, transforma-se em um simples relógio, com um toque peculiar que pode ser confundido com defeito, mas quando entendido dentro de uma perspectiva não apenas histórica, mas estética, propaga aquilo que Adorno tende a chamar de “uma promessa de felicidade”. Veremos a frente que o relógio coadunará seu sentido pleno no momento decisivo da vida de Abel e ‘☹’, o que garante a sustentação desta nossa interpretação. Mas observemos primeiro como os movimentos que constituem a racionalidade do relógio renega uma unidade conceitual em favor de uma indeterminação e projeção para o negativo de uma forma determinada, da constituição física e de sua riqueza semântica.

O processo de desconstrução mimética que as artes recorreram como recurso estético, fundamental na modernidade artística do século XX, pode prescindir, sob certas circunstâncias, da existência idealizada de uma unidade conceitual da representação objetiva. Esse pressuposto mimético não é apenas uma resposta da arte moderna a uma tendência estilística e histórica advinda da tradição do século XIX, que de alguma forma está explícito sob as condições históricas da qual se apresenta. Ela se encontra também no interior das próprias obras modernas, como uma imagem furtiva que pode ser rememorada a partir das ruínas e fragmentos do que poderia ser sua unidade. Por exemplo, o modernismo da Semana de Arte Moderna é sim uma provocação contundente do estilo parnasiano, mas não diz respeito diretamente a uma obra específica, não se contrapõe claramente a uma antítese objetiva. Ou seja, não existe um vaso bilaquiano desfigurado no modernismo brasileiro³⁰. A pressuposição modernista de que há uma expressão diferente dos modos de lidar com a realidade emana da maneira de exposição da

²⁹ Esta discussão encontra-se no volume um de *O Capital*, no capítulo “A mercadoria”.

³⁰ Talvez uma das poucas exceções seja o recurso paródico oswaldiano de releitura de textos do Brasil Colonial, em *Pau Brail* (1926).

organização material disponível e aquilo que é desestabilização das unidades de significado só ocorre na presença do ente criticado, ou seja, a mimesis. A desconstrução moderna é moldada também por uma carência de reconstrução e, conseqüentemente, acaba por ser detentor de uma possível melancolia da dispersão daquilo que não se encontra determinado em termos miméticos. Este processo de indeterminação, que Jacques Ranciere (2012) denomina como fim de uma hierarquização temática, faz com que a arte seja reconhecida esteticamente como expositora de uma unidade difusa ao mesmo tempo que é liberação da negatividade do que a articulação da mimesis deixou de fora.

É exatamente este o processo que encontramos no interior da produção do relógio de Julius Heckethorn. Primeiramente pensemos na escolha musical do relógio. A Sonata de Scarlatti. Se recuperarmos a tradição musical do qual tal músico faz parte, encontraremos sua produção no seio do período barroco, período em que a música teve como expoentes Bach e Haendel. Enteretanto, Scarlatti é um compositor considerado como um prenunciador daquilo que na época romântica seria considerado “música absoluta”, estilo que tentava se desvincular de qualquer ordem programática extramusical e que esta separação radical encaminha-se para uma racionalidade musical das formas que denominariam de “sublime” total. A música de Scarlatti representaria assim uma expressão de independência das formas sonoras. A música se denominaria absoluta porque ela teria a pretensão hegeliana de universalização. Enxergamos assim similitudes entre uma mimesis positiva da realidade literária flaubertiana com as estratégias musicais que tentam se dissociar de qualquer referência que não seja de si própria e que a modernidade pressionou as ambas artes para a desobstrução do limite da mimesis pelas necessidades expressivas. Julius Heckerthorn leva assim a concepção do conceito de perfeição mimética para além da representação absoluta de Scarlatti quando reorganiza a construção da sonata de modo fragmentário. Sua intenção é a de construir um relógio que trate o movimento temporal no plano físico não como uma água fluída, mas como “saltos” e irrupções de momentos que representem o novo e inusitado da vivência temporal e musical. Isso ocorre porque a intenção do construtor do relógio é levar em consideração uma imitação que abranja a expressão de uma não-identidade e afirme uma heterogeneidade que não pode ser apagada dos processos de racionalização musical e técnica:

“Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências. Sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o sentido de imprevisto e aleatório, inerente à vida?” (LINS, 1995, p. 301. P8).

Não é um processo de síntese em que a noção de perfeito entraria como primeira proposição complementada por seu contrário imperfeito. O que Heckethorn acaba demonstrando é que o imperfeito já precisa estar contido no perfeito como algo que não pode ser negativado. Ele quer explicitar apenas aquilo que foi obscurecido pela instrumentalização que os relógios adquiriram: “(...) para seus habitantes o sentido como que sacral das horas (hálito do tempo?) perdeu-se para os homens” (LINS, 1996, p.281. P6). Neste caso, este imperfeito adentra como o imprevisto, aquilo que não pode ser calculado mecanicamente, entra como contraponto estético a uma racionalização desencantada. Acreditamos, assim, que o relógio de Julius Heckethorn se baliza no advento da indeterminação expressiva presente na composição artística, pois ao elaborar uma associação indistinta entre arte e técnica ele tenta dar evidência ao elemento disforme que está contido na condição humana. Precisamos explicar isso um pouco melhor: J.H. divide a sonata de Scarlatti em treze séries que, segundo Marta Costa Gutierrez Paz³¹, correspondem a treze bases harmônicas, equacionadas em três grupos: a) Partes 1, 5 e 11; b) Partes 2, 4, 7 e 9; c) Partes 3, 6, 8, 10 e 13. Para cada parte ser tocada pelo relógio existe intervalos precisos que fazem com que a sonata de Scarlatti possua uma múltipla fragmentação de toques a cada hora dada. Reparemos que a 12ª parte é excluída dos grupos e somente tocada a cada 5 horas. Da forma como os toques estão organizados, a sonata só seria executada por inteira a cada 625 dias e 15 horas. O que Julius almeja é que haja sempre a presença do inesperado da peça musical: “voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – com tudo que merece existir e ser fruído – uma conjunção feliz de circunstâncias” (LINS, 1996, p.300. P8). Mas tocar a sonata a cada 625 dias significa, de alguma forma, uma precisão na aglomeração da sintaxe musical que ainda nem corresponde à raridade nem o fascínio do eclipse. Heckethorn precisa da chave para uma indeterminação da natureza, que a torne rara, complexa e bela.

³¹ Paz elaborou um quadro demonstrativo, a partir de programas de computador, para representar graficamente como funciona a distribuição dos toques da sonata de Scarlatti.

Sua solução é adicionar aos mecanismos internos, que determinam o toque da décima segunda parte, uma deformidade numa das placas de zinco, fazendo com que haja uma dilatação diferenciada de acordo com a temperatura do ambiente. Esta imperfeição tem como consequência uma variação impossível de ser prevista, retardando assim o toque completo de mais de 600 dias para um instante inapreensível antes de acontecer. Levando em consideração que tal relógio foi produzindo na Alemanha e as circunstâncias históricas o fazem ter como destino o clima brasileiro, as condições para que a sonata de Scarlatti se complete passa a ser estendida ao limite do possível.

O que temos assim é uma obra scarlattiana que foi desmontada em favor de uma obra heckethorniana. Um processo de desformalização da música absoluta em favor de uma nova obra de arte que revalida os recursos construtivos através de uma nova rede de relações estruturais. A sonata, desta maneira, está contida e não-está contida no relógio. Isso porque os toques de suas frações intervalares executam a obra por um princípio desorganizador de sua totalidade, mas ao mesmo tempo guarda a forma mimética completa como uma expectativa de que um dia possa se fazer por inteira. Neste sentindo, quando pensado dentro dos aspectos gerais que rege o encaminhamento do romance, é bastante evidente que existe uma equivalência entre a construção do relógio e a tematização da própria engenharia interna de *Avalovara*, ou seja, pensar em um relógio que movimenta uma desagregação das formas musicais para, em seguida, recompô-las em favor de um reencontro epifenômico assemelha-se ao processo de composição espiralada do enredo da obra osmaniana que, dividida em oito linhas narrativas como Heckethorn dividiu a sonata, recusa-se a uma submissão a mimesis tradicionalmente consolidada pela objetividade. Para isso, prioriza os potenciais subversivos de progressão narrativa, usando-os para firmar uma outra chave de encadeamento que só se visualiza como um retorno a figuração literária como uma constelação unificadora dos momentos. O mais interessante deste processo em *Avalovara* é que o relógio representa uma metacrítica para além da formalização, pois além da sinalização simbólica do que ocorre na estrutura narrativa, a ideia de incongruência e disrupção contida no relógio também diz respeito a uma forma de vida se encontra presente no ambiente diegético onde Abel e '☺' se amam, podendo esta relação ser constatada explicitamente:

O relógio – desligada a serra mecânica – soa a nosso lado e nós nos desprendemos: ouço claramente o carrilhão, descontínuo, (Meio oculto na massa um tanto revolta dos cabelos, o outro rosto, mudo e sufocado, espregueira-me, tenso de significados.) Ela pergunta, aludindo a

conversações que em outros lugares e momentos, nestes poucos dias, revelam um ao outro – e também a nós mesmos – um pouco do que somos, se as pancadas do relógio, na sua incongruência real ou aparente, me dizem alguma coisa. Fala com naturalidade, as mãos amplas cruzadas a altura dos joelhos, agora desnudos, mas o tom e as inflexões da voz não corresponde a simples pergunta que me faz: as palavras, veladas e um tanto dissonantes, como se escapassem – e escapam – ao seu domínio, enraízam-se em nosso abraço interrompido. (LINS, 1996, p.291. E6)

Esta passagem nos parece ser sumária do que temos tentado desvendar da obra de Osman Lins. É como se o lugar cristalizado da arte, representada na mecânica exata do relógio, e da vida, representada nas pulsões interditas e bloqueadas dos personagens, encontrasse em algum lugar comum um momento cosmológico que não se sabe bem precisar, mas que se anseia por sua chegada para romper com a firmeza ontológica das formas por meio da insurgência do espanto, um alumbramento redentor da experiência de algo transformador. A descontinuidade aludida no trecho nos remete ao relógio, quando desestabiliza a sonata, e também à pergunta certa de , cerceada pelo iólipo, sobre a incongruência da vida. Acontece assim que, em *Avalovara*, a arte contida no relógio musical, protocolo do esquema de ordenação através do palíndromo, contém aspectos internos despreocupado de definição que, sob a ótica da dialética negativa, encontraríamos sua correspondência com o que Adorno compreende como o não-conceitual. A arte pode ter um caráter conceitual que tem presente a forma crítica de sua leitura, mas ao fazer a tarefa de uma auto-leitura, ela reconhece a existência, na sua interioridade, da necessidade de reconhecer o não-classificatório. Vale a pena trecho do eixo P que se põe como uma amostra clara desta discussão:

Numa réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será ou não decisivo –, nem todas as horas são marcadas com alguns fragmentos de Scarlatti. Muitas vezes, o ponteiro dos minutos cruza em silêncio o número 12, de modo que nunca sabemos se a próxima hora fará cantarem as engrenagens. Aduzir que não se destina a invenção de Julius, como em tantos relógios, a anunciar as horas, parece-nos ocioso. Vê-se claramente o que pretende, criar um símbolo de ordem astral. Não, por certo, à maneira de Jean-Baptiste Schwilgué, construtor do último relógio de Estrasburgo, com o seu mecanismo de equações solares e lunares, agulhas indicadoras do Sol e da Lua, esfera celeste, mostrador do tempo aparente e anel do tempo civil. Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino. (LINS, 1996, p. 301. P8)

A ideia de fazer do relógio uma obra de arte é nítida. Novamente, estamos em um campo de conhecimento muito bem compreendido por Adorno, já que dedicou boa parte de suas análises de obras de arte ao campo da música erudita moderna. Historicamente, podemos constatar que a desagregação do tonalismo e a dissonância do estilo foram duas transformações compreendidas como conquista estéticas da música do século XX. Assim como no âmbito da literatura, fica claro o colapso das formas tradicionais da música erudita pelo viés de um experimentalismo, a exemplo da música dodecafônica. A música moderna se encaminhou para o encontro de maneiras de destravar a expressividade dos recursos estéticos. Isso, somado a ideia de repulsa ao sistema em favor de que haveria um encaminhamento artístico livre do que era conservado como crenças pré-estabelecidas sobre a música, levou os artistas modernos a uma segunda crença: de que a simples instância transgressiva que apontava para uma racionalidade das formas musicais fez surgir um individualismo excessivo dos processos construtivos. Essa radicalidade com a forma musical, em princípio, assim como o texto beckettiano, aponta para a não-identidade dos conceitos de arte. Sob este ponto, temos o reconhecimento valorativo do novo como componente estético. Entretanto, Adorno chama atenção para uma questão que está para longe da qualificação do vanguardismo musical. A dizer, tomada como uma razão em si das formas, mas sob a argumentação de apagamento histórico da tradição estilística em favor de uma expressividade interior do sujeito imediato, a música passa a ser compreendida cada vez mais por poucos especialistas. Adorno acredita que o material musical se tornou estéril dentro dos jogo das formas originais de tal modo que, por não dizer nada além de apontar para o fato de que ali é constructo intelectualizado, contribui socialmente para o afastamento completo de qualquer identidade entre sujeito ouvinte e objeto expressado, ambos ontologizados em termos deterministas. Jean-Paul Olive, na introdução dos escritos de Adorno a Alban Berg, capta bem a preocupação do filósofo alemão com “a tendência tecnicista que esvazia a música de toda humanidade, confinando-a a ser não mais do que uma construção abstrata, uma forma coerente porém encerrada em torno de si mesma, sem relação com coisa alguma” (OLIVE, 2010, p.21). Diante deste labirinto de estilos individuais que a música moderna adentrou, Adorno irá repensar esta relação musical apontando que os recursos artísticos utilizados na obra de arte moderna, por mais que busque o apagamento de um estilo histórico, o que é chamado de estilo individual dos compositores sempre mostrará muito mais do que isso. Ou seja,

no interior da obra, aquela ausência de humanidade apontada por Olive e “a distância estética” levada a um lugar onde a obra não pode ser julgada (ALMEIDA, 2007) é o seu conteúdo. A tematização da música passa a ser o problema de sua própria tematização provocada pela hipóstase da imanência de sua configuração formal.

O que nos interessa desta discussão para chegarmos ao relógio de Heckethorn são as soluções visualizadas por Adorno contra esse obscurecimento da temática que se difundiu não apenas na concepção dos artistas da época, mas na própria constatação intrínseca, exegética, da obra de arte. Para Adorno, Berg é um dos representantes de uma maneira de composição que reaproveita as “ruínas” da tradição em favor do seu retorno por meio de uma etapa renovada da configurações e procedimentos. Berg é assim “o mestre das transições mínimas. Ou seja, contra uma análise imanente, é preciso que haja a mediação de uma experiência estética e social daquilo que a *Teoria Estética* irá chamar de “segunda reflexão”, que é nada mais que a procura de teor filosófico de verdade que a crítica exige. Se a obra de arte tem um caráter enigmático, deve haver um segredo enquanto conhecimento, ora velado, ora truncado, escondido no interior da obra que excede a mera questão formal ou o grau de percepção sensível. Este teor de verdade não está estagnado, entrelaça continuamente novos caminhos de vincular o princípio de construção à possibilidade de um princípio construtivo do sentido que está para além da forma. Assim, a arte contemporânea deve resgatar recursos de passado como uma *revivência estética* que encarna um delineamento de significações ainda não definidas a serem construídas na mediação da interpretação filosófica. Fica facilitada agora o desejo de J.H de fazer com que haja uma “harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte”. Evidente que não podemos fazer uma aproximação direta do que seja a música berguiana com o relógio musical. Entretanto, os dois transfiguram a mimesis em favor de uma engenharia formal de “transições mínimas” e, porque não dizer, de reinterações espiraladas dos fragmentos, para dar existência a um viés temático não imperativo. No fim das contas, parece ser este o propósito de Julius Heckethorn ao jogar o conceito de relógio e de sonata para fora do senso-comum: quando resolve “cifrar” um processo complexo de movimento dialético à indeterminação, sua arte vai ao encontro do teor de verdade das suas definições não-identitárias. A sonata de Scarlatti em seu estado fragmentário seria a exposição do enigma da arte que surge fora de sua totalidade e que reencontra significados novos a cada ausência, silêncio ou quase totalidade. Para cada hora, uma possibilidade de um jogo

formal diferente, seguindo passagens ondulantes de uma mesma matriz, mas que não se entrega em seu todo. Cada ausência de partes é uma construção de novas partes. O relógio acaba se transformando no microcosmo do romance por transportar a mensagem de que nem tudo da organização formal se dá na configuração das posições do constructo da linguagem utilizada, sendo necessário a presença de uma virtual indeterminação a ser alcançada. Essa indeterminação de caráter humano, na arte, seria uma esperança de adequação com o mundo a partir da descoberta de “fenômenos que nos escapam” e que buscamos reconciliá-los, como prossegue o narrador:

Creemos, se ignorarmos seus segredos, escutar a voz do caos ante o relógio desse contemplador. Ouvindo-o dar, às sete ou às dez horas, quatro notas, seguidas de um silêncio ou de mais sete ou vinte e cinco notas, ou, então, verem correr duas horas sem que nenhum rumor – salvo o do pêndulo – venha da engrenagem, deduzimos que a máquina, alternando silêncio e som, desdenham a ordem, ignora-a e serve à fúria. Não é sempre esta a nossa conclusão ante fenômenos que nos escapam? E pode alguém inculpar-nos se não captamos o sentido de desígnios que, difusos, parecem recusar todo o esforço de compreensão? Também isso é visado por Julius: colocar as pessoas, frente ao sistema de sons do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o universo. (...) Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências. Sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida? (LINS, 1996, p. 301. P8)

Tal passagem nos mostra um cruzamento curioso entre a estética musical adorniana e o relógio de Julius Heckerthorn. O problema da música erudita moderna, para Adorno, é justamente se voltar a determinação imanente das obras envolto no processo radical de racionalização dos meios expressivos, de tal maneira que o atonalismo, como elemento disforme que poderia ser levado a reflexão de uma não-identidade retorna para si como auto-imagem de sua forma, relegando e subtraindo o vetor dialético rumo a sua negatividade. O material renegado da obra de arte que Adorno sente falta é o mesmo material que Julius Heckethorn irá adicionar sob o signo do “imprevisto e aleatório, inerente à vida” que recusam “todo o esforço de compreensão” e que faz com que a fascinação estética contida na exegese da obra do relojoeiro, através de uma não-identidade, manifeste a experiência estética humana. Esta constatação de uma vivência da *promessa de felicidade* na reconciliação do sujeito com o mundo, que a arte expõe, se dá na liberação dos processos dialéticos negativos por ela pressentida. Vejamos, para

efeito de conclusão da questão, que diferentes combinações de saberes mencionadas no trecho nos aproxima de uma forma constelar do conhecimento, muito paralelas ao que o narrador do eixo “P” nos oferece quando menciona as intenções de Heckethorn de gerar uma “perplexidade que se sofre perante o objeto”.

A descrição de todas as etapas da construção do relógio musical é a história de uma das peças fundamentais do romance: o relógio cujo soar das horas apresenta trechos desconexos da sonata K 462 de Scarlatti e, em outro tema, pontua no espaço-tempo a relação amorosa de Abel e ☹. Trata-se de um artefato sofisticado e discreto, mas repleto de criatividade e de combinações matemático-musicais que refletem, em última análise, a vida de J. H. e o modo como a encarava. Numa combinação surpreendente de música, tempos, estética e filosofia sintetiza a ordem cosmológica e, ao mesmo tempo, a imprevisibilidade do curso da vida e de seus desígnios.

Se o relógio de Julius Heckethorn encontra-se em sintonia com a relação amorosa de Abel e ☹, qual seria então o elemento da natureza que os levaria a uma outra legislação de suas formas de vida? O que faria ☹ recuperar aquele pássaro disforme, liquidado pelo Íolipo, sentido insuficientemente em Inácio Gabriel e que também revelaria a Abel a saída para sua crise existencial/artística? Este é um ponto absolutamente central que resta-nos tratar com cuidado. Ele diz respeito a chegada no ponto N do romance, o centro da espiral, e nos revela aquilo que já começamos apontar a partir do erotismo e que pode ser tratado sob dois aspectos: na identificação não egótica do outro e no reconhecimento dialético entre amor e morte. Ambos são revelados em uma simbiose de pensamentos e sensação, captados literariamente pelo recurso do fluxo de consciência, como veremos a seguir.

5.4. O paraíso: a liberdade é maior que a vida

Resta-nos agora discutir o último movimento da espiral, que se desenvolve em N – “☹ e Abel: o paraíso” – e que descreve, a nosso ver, o momento fundamental de todo o romance. Além disso, nele, encontra-se, com um maior entendimento, os jogos de forças entre dialética negativa e fluxo de consciência. Constituído apenas por dois fragmentos, esta linha N possui uma força narrativa que, como dissemos, ao mesmo tempo que evoca uma gravidade aglutinadora de todos os outros eixos narrativos anteriores do romance,

simultaneamente, refaz o movimento da interpretação em espiral, fazendo dele o ponto centrífugo da vivência histórica, psíquica e filosófica da vida dos personagens envolvidos. Queremos dizer com isso que o paraíso alcançado por Abel e 'Θ' é uma experiência de autonomia de tamanha intensidade que é um ponto onde todos os outros são desdobrados e ressignificados, pois, percebe-se claramente que qualquer que seja a reconstrução do evento, ele alcança um enlace crítico em que todos os outros pontos auxiliam em uma configuração “sinfônica” e configuradora da liberação excessiva de um impulso que carrega em si sua negatividade. Assim, achamos interessante detalhar um pouco desta importância central do último fragmento do romance destacando cinco aspectos presentes que manifestam esta capacidade de gerar ressonância de elementos emancipatórios no seio dos determinados e sustidos. A saber: a) A presença de uma personagem feminina não-nominável e trechos excluídos da sintaxe comum exercendo ambos uma função de crítica dos conceitos, de maneira que devemos enxergar uma articulação aberta a experiência da multiplicidade de vozes na ausência da palavra; b) A morte e o amor vinculados dentro da vida como força libidinal redentora, partindo da base de interpretação batailliana da transgressão e da continuidade, para se chegar a noção de negatividade como inscrição inseparável entre sujeito e objeto; c) A conciliação entre corpo e subjetividade que implica em uma aproximação entre particular e universal, fato que tanto dá a Abel o sentido de superação de crise quanto para 'Θ' o de autonomia do autoritarismo do Iólipo; d) A completude da sonata de Heckethorn como imagem furtiva que “lampeja no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista”³² (LOWY, 2005, p.62), assim como a figura do pássaro Avalovara; e) E, finalmente, as implicações de uma linguagem que se faz uma condensação recapitulativa e uma instauração de uma decomposição das categorias narrativas não-conceituadas.

O último estágio do romance é uma reunião de forças narrativas que, colocadas dentro de uma radicalidade formal, valoriza ainda mais a transformação da organização interior dos personagens. Isso acontece porque, trabalhando com a ideia de um microcosmo do romance, o eixo narrativo N é, dentro do mundo diegético, um despertar de transgressões de qualquer normatividade objetiva. Sendo assim, no plano de expressão, qualquer material da experiência anterior podem ser retomados ou novos podem ser adicionados nesta linha como agente da transfiguração, pois a técnica em fluxo permite a

³² Quinta tese de Walter Benjamin. Usamos a tradução de Michel Lowy (2005) no seu livro Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - uma leitura das teses sobre o conceito de história, traduzida por Jeane Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller.

infração de qualquer tentativa de esquadramento petrificado de sua estrutura. Significa que a extrema complexidade do construto formal de “☹ e Abel: o paraíso” é um trabalho em favor de uma imagem anômica reprodutora dos desdobramentos excessivos do enredo. Ou seja, assim como há um desmoronamento da condição de vida anterior dos personagens envolvidos na cena, há também uma tensão dos procedimentos estéticos que busca saltar para fora de um sistema sequencial determinado. Aquilo que Adorno compreendeu como insistência do tema nos processos estéticos de produção parece ser contemplado no fim de *Avalovara* por trazer ao campo da sintaxe linguística uma dialética negativa. O que ocorre é uma exposição do negativo como maneira de reiterar o caráter indeterminado e, portanto, inovador, das experiências de ☹ e Abel. É por isso que ☹, no fluxo do pensamento de Abel, é feita de palavras mas é representada pelo elemento simbólico que representa a não-palavra; ou por isso que o sentimento de satisfação física, intelectual e moral, só perceptível no pensamento dos personagens, é visualizado na combinação de objetos animados e inanimados do tapete onde se amam. Tem-se ainda um trecho que articula melhor o que chamamos de exposição negativa no fluxo de consciência:

(...) eu mais e mais o teu corpo mais e mais a voz de grande e rebelde multidão e eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abram-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos em chama em torno do e todas as bocas clamam como e quando nos parece haver enfim lançado o limite supremo do canta o relógio e nota após nota canta a melodia fraturada da máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem... (LINS, 1995, p. 356. N2)

Neste excerto, podemos perceber que a ausência da palavra para a completude das significações amplia, pelo avesso, o sentido que deveria haver ali vinculado a um conceito. O significado advém da inexistência do signo linguístico, assim como ocorre com ☹. Estamos aqui trabalhando num jogo simbólico muito próximo do caráter inominável dado a estética de Beckett e Joyce. Podemos dizer que Osman Lins encontra uma oportunidade de apontar o desejo de expressar o alcance do incomensurável assim como Beckett tenta exprimir um caráter não-identitário do narrador de *O inominável*. De Joyce, a desestruturação das formas sintáticas em proveito de uma modelo não-sequencial de fluxo de consciência, ocorridas coincidentemente, como em *Avalovara*, na última parte do romance, são valorizadas esteticamente porque aproxima a relação tema e forma pela

dispersão subjetiva, como ocorre no trecho acima. No fim das contas, se os personagens realmente entraram em um estágio de prazer e libertação redentora que livra-os de um estado anterior de sofrimento, este novo estágio é um projetar-se ao desconhecido, permanecendo para além da racionalidade dos conceitos e, portanto, expresso mentalmente pelos personagens como uma inexpressão. Ademais, 'O', independente da representação simbólica que Osman Lins possa ter extraído, assume função estética mais importante pela sua abertura ao negativo de qualquer nominalismo do que por associação semiótica que possa representar simbolicamente, ou seja, o significado narrativo está na sua impossibilidade de significação linguística e que vem sendo equacionado desde a linha R – “‘O’ e Abel – encontro, percursos e revelações” e da linha E – “‘O’ e Abel: ante o paraíso”.

Lançada algumas considerações sobre esta questão, avancemos para uma interpretação do segundo aspecto que o texto final de *Avalovara* carrega. Diferente de uma unidade consolidada de subjetividade presente no pensamento final de Molly, em *Ulysses*, ou de Mr. Briscoe, em *Ao Farol*, onde sabemos que são os pensamentos de um único personagem que vagueia interiormente examinando sua existência diante das coisas, a forma de heterogeneidade estética que se faz presente na técnica de fluxo de consciência de *Avalovara* realiza uma expressão de consciência bastante difusa que incorpora tanto as reflexões de 'O' quando de Abel:

Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera, boca a boca (de quem?) coxas braços joelhos bunda orelhas (de quem?) membro garganta bainhas rorantes o prazer formando-se os colhoes acesos cabeleiras ais. (...) (LINS, 1995, p.354. N2)

Discutimos anteriormente que o erótico entre 'O' e Abel tem uma dimensão transformadora da construção da identidade de ambos, levando-os, mesmo tempo, a perceber que a erotização do sexo é um espaço de transformação da autoimagem subjetiva e da práxis social, pois seus valores passam a ser remontados. Ou seja, o erotismo, o entregar-se ao outro com reconhecimento de que irão remodelar a própria identidade é uma forma de sair da prisão subjetiva que antes se situavam ao manterem-se em condições hipostasiadas de suas subjetividades. Percebe-se assim que a relação entre objetividade e subjetividade é afluída na consciência dos personagens de tal modo que os fazem pensar de maneira plural. É por isso que o trecho acima é a representação de um circunscrever

de movimentos entre os pronomes em primeira pessoa do singular e do plural. Quando afirmamos que o erotismo modifica a existência real de 'O' e Abel é porque acreditamos que, para a primeira, entregar-se a um homem que lhe reestabelece um contínuo de experiências humanas e enfraquece a identidade fixa instaurada pela repressão do Iólipo militar; para o segundo, há uma conciliação plena entre o amor, que não pôde ser encontrado nem em Cecília nem em Roos, e a obra que insistia em não “acontecer”, por haver um bloqueio subjetivo. 'O', ao se constituir de carne e palavras, libera as respostas para as duas procuras. Assim, o ato de amor no plano das ações do cotidiano dos personagens ganha uma relevância para além de um gozo egótico, se transformando em elemento libertador do sofrimento sentido subjetivamente, livrando-os das prosões subjetivas de si mesmos. Estas ponderações nos leva a pensar que o narrador desta linha torna-se difuso porque é uma exposição desta liberdade que não é apenas de natureza individual, mas social. O sentimento de realização no erotismo é intenso por ser ele manifestação de indistinção (“de quem?”, reproduz o narrador) e dissipação da condição anterior de cativo subjetivo. Assim, o narrador transita entre o fluxo da consciência de 'O' ou de Abel de forma fluída, sem amarras sintáticas ou coesão. Dois trechos, para cada um dos amantes, demonstram bem a plenitude que os afeta. O primeiro do pensamento de Abel:

(pêlos cambiantes dos flancos carne amável airosos peitos coxas venustas
 fragrância inebriante do púbis o falo insigne as egrégias nádegas de
 margaridas camélias e açucenas a língua sábia a excelsa fenda dúplice)
 ah corpo verbal e ressoante e proliferador eis que supondo invadir-te por
 ti sou invadido libra-se o pássaro de pássaros em círculos maiores e mais
 altos roçando chapas como de aço as chapas giram devagar voa o pássaro
 através pesadas nuvens feridas por relâmpagos pouco para as cinco
 prematuras completas da chuvosa abafada tarde de novembro o guarda-
 chuva molhado no braço esquerdo do Agente ele ignora o ascensor galga
 os degraus de mármore lama nas solas. (LINS, 1995, p.355. N2)

No trecho, não existe uma distinção entre ser invadido e ser que invade e deposição já indicia a presença de um ato sexual que suspende o fundamento individualista, manifestando o seu lado negativo, o de uma consciência que inclui o heterógeno exterior de si mesmo: 'O'. Além disso, Abel percebe que o corpo da personagem sem nome emana um sentido intrínseco “ressonante” e “proliferador”, de forma que podemos inferir que esta sua interpretação se aproxima de uma carga semântica do transbordamento dos conceitos, das sensações e das percepções. Coisa que se

manifesta de modo muito similar, quando a narrativa modula-se para o pensamento de '☉':

Volvo para o teto a vulva ergo-a para o zênite escuro como à espera de que finquem em mim do alto e para sempre o tronco da árvore do mundo cruza os pés nos briosos rins de Abel e alteio o mais que posso a vulva em fogo boca de cão uivando uiva o meu útero eu uivo e abro-me e urro trovão amor girassóis estendo os braços em T os visitantes abstrusos e seu cheiro de sôtão conservo membro implantado prego batido lamina e cabo forço e não recuo os beijos do períneo mordem a pele do saco estendo a mão esquerda ao longo do seu braço direito prostrado no tapete cruzam-se os dedos convulsos espécie de aflição quase ápice (LINS, 1995, p. 356. N2)

Linguagem claramente contínua, erótica, em fluxo e de exposição de mediação do prazer de si na corporeidade do outro. Há um “ápice” sexual alcançado pelos amantes que provoca um sentimento de incorporação em sua identidade que dialoga com a consciência de continuidade do ser em conexão com o mundo exterior. Tal reencantamento do mundo advém com tanta intensidade de um abalo, de um arrebatamento, que ao desejo da vida é incluído sua própria exceção, o desejo de experienciar a morte. “Nada sabemos além de reconhecimento e beatitude” diagnosticará Abel diante da arma apontada para os dois por Olavo Hayano, ou seja, há uma sensação de experiência interior satisfatória que se concilia com seu exterior de modo que até a experiência da morte excede a ideia de sofrimento e passa a ser encarada como uma liberação de forças aceitáveis para a vida. A morte não mais passaria a ser vista como uma monstruosidade fora da vida. Diante do que apontamos sobre o entendimento de Adorno de que a vida medíocre e lesada leva ao medo tenebroso da morte, '☉' e Abel, restituídos de uma conciliação objetiva e consciente, ao superar a banalidade sem expressão da vida, entrelaçam ato sexual e morte – eros e tanatos – numa espantosa perspectiva similar com a visão de George Bataille quando este afirma que “a associação da violência da morte e da violência sexual tem seu duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais próxima está do falecimento, e de outro, o desfalecimento, desde que lhe deixe tempo, favorece a volúpia. A angústia mortal não inclina necessariamente à volúpia, mas a volúpia, na angústia mortal, é mais profunda.” (BATAILLE, 2013, 129).

Avalovara, em seu final, apresenta um prisma de eventos que exercem um sentido de libertação crítica que, frente às situações imediatas, os personagens efetuam processos

de reflexão que mediatizam o presente para adquirir a compreensão daquilo que está negativado. A partir disso, podemos formular uma questão provocativa sobre o norteamento desta nossa pesquisa: haveria na simbiose final do romance uma possibilidade de leitura a partir do conceito de liberdade dos indivíduos tal como se encontra na *Dialética Negativa*? A análise que percorremos até aqui aponta que esta instauração do novo advindo da transgressão do ser aparece em “☿ e Abel: o paraíso”, assim como em vários momentos do romance, muito mais próxima de uma *estética da existência negativa*, das leituras adornianas de Kierkegaard e Nietzsche, e disso, uma amostra singular de “promessa de felicidade” e “artificação da arte” presentes na *Teoria Estática*, do que propriamente de sua noção de liberdade. Mas se é válido fazer uma tentativa de aproximação, poderíamos dizer que a dimensão humana vivida pelos personagens neste trecho derradeiro coloca em evidência um modelo de relação entre uma desvinculação dos personagens de uma vida particular em aporia e uma abertura para ações morais que garantem um princípio de vida que não podem ser concebidas de forma meramente ontológica e metafísica. ☿ não aceita ser “paralisada” em uma natureza fixa pelo Íolipo assim como Abel não suporta a mera idealização de um amor. A compreensão de liberdade legitima-se assim por uma moção identitária que não ignora o que lhe é diferente. ☿ e Abel encontraram um momento de redenção do passado, de modo que tudo ao redor está sendo norteado pela vivência da liberdade alcançada. A crítica incisiva de Adorno ao conceito delimitado de liberdade destaca que ela deve ser praticada pelo indivíduo de modo particular, singular, mas que só tem sua validade fora da auto-individuação quando tem uma estreita convergência com um teor social de sua humanidade, com uma solidariedade que não é mimética, ou seja, que não é apenas identidade com o outro. A liberdade, tal qual os amantes de *Avalovara* atingem, só ocorre porque o seu caráter emancipatório não é apenas de valor egótico, mas de um papel reconfigurador do meio repressivo do lugar onde ela emerge. Seria uma “negação determinada”³³ que se movimentaria tanto no âmbito das singularidades quando de um preceito filosófico-moral para a ação de todos os homens. Quando pensado isso dentro do romance, chegamos a constatação que a mudança de estágio dos personagens ☿ e Abel não pode ser mensurada nas suas meras ações prática decorrentes de uma progressão de eventos epopeicos, muito menos de uma exclusiva transformação interior

³³Tomamos este termo emprestado do estudo de Gerhard Schweppenhauser no seu texto *A filosofia Moral negativa* de Theodor W. Adorno.

compreendida com aprendizagem iluminista, como muitas vezes se estabeleceu como categoria de leitura dos romances do século XIX. Isso, no contexto da arte moderna, seria tomar como viés analítico ora as disposições sociais que molduram o sujeito empírico como fonte única de identidade, numa sociedade positivada e instrumental, ora a auto-identidade desvinculada do ser social e como consequência deste auto-governo, uma prontificação para interiorizar normas de obediência exterior. Cerne da questão de nossa pesquisa, o recurso do fluxo de consciência, cuja maior função literária é expressar em contiguidade as capacidades cognitivas e reflexivas das experiências dos seus personagens, transforma-se em uma chave de mediação entre mundo exterior e interior, pois desvenda uma forma negativa de registro do mundo utilizando-se da compleição do sujeito. Em *Avalovara*, a “metafísica libidinal” alcançada pelos amantes expõem como negativo a instauração de uma desordem da estática anterior da forma de viver, estabelecendo uma possível conciliação na nova condição do sujeito, ou seja, uma abertura para o princípio de liberdade.

Há ainda uma imagem fulcral que pode ser tomada como elemento que potencializa de maneira simbólica a ideia de deslocamento para uma existência não-conhecida, tema principal do centro da espiral de *Avalovara*: o toque da sonata do relógio de Julius. No momento do reconhecimento pleno dos amantes, há uma expectativa que o relógio de Heckethorn execute finalmente a peça completa de Scarlatti. Entretanto, o que nos aparece textualmente não é bem isso: “O ponteiro dos minutos quase vertical XII as rodas dentadas executam o projeto do obscuro fabricante fascinado pelos carrilhões pela confluência dos fatores pela ordem precisa e vulnerável do universo” (LINS, 1996, p.354. N2); “canta o relógio e nota após nota canta a melodia fraturada da máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem...” (LINS, 1996, p.356. N2); “a armação Julius Heckethorn vai formando a sequência a harmonia reúne-se o disperso” (LINS, 1996, p. 356. N2); Falha no relógio o penúltimo grupo da sequência” (LINS, 1996, p. 356-357. N2); “falha o penúltimo grupo notas musicais soa o ultimo e o relógio continua a sua busca” (LINS, 1996, p. 357. N2)

O relógio não toca a décima segunda parte, e a sonata, bem no ápice do reconhecimento de uma vida autêntica de ‘☹’ e Abel, na sua imperfeição, faz-se perfeição, pois adiciona o componente negado a sua imagem sonora, como Heckethorn queria o adicional do imponderável da vida na sua obra. Dirá Adorno na Teoria Estética que “quanto mais profunda e totalmente as obras são formadas, tanto mais rebeldes se tornam

contra a aparência organizada e esta inflexibilidade é o fenômeno negativo de sua verdade” (ADORNO, 2011, p.200). Se pensarmos por este princípio, o “disperso”, a “falha”, “a busca”, “a fratura” são aberturas para o heterogêneo que transforma a caminhada do relógio em uma contínua luta por um retorno ao ordinário que nunca chega, mas que ainda que chegasse, a própria sonata em sua completude já não poderia ser mais apenas a mera sonata completa. Ela encontrar-se-ia numa convergência de todas as vezes que não foi tocada por completo, evidenciando esta profundidade marcada pela rebeldia das formas e procedimentos contra as coisas imediatas, o que Adorno atesta como fenômeno negativo de sua verdade. O relógio não toca, as formas não se esgotam, e o que resta são caminhos novamente abertos para uma próxima tentativa. Entretanto, apesar de não haver a confluência completa entre estado de ápice do casal com a integridade da sonata, *Œ* e Abel desvenda o mistério escondido no toque irregular no momento em que alcançam o limiar entre a vida e a morte. Uma revelação de algo de beleza e sentimento desconhecidos no interior de seus âmagos permite vincular a complexidade do relógio a esta criação de sentidos a partir da “melodia fraturada”. O momento de perigo da chegada do Íolipo é também o momento em que se aguça todos os sentidos, é aí que surge a invocação da imagem autêntica das coisas, por sua vez, neste caso, do relógio. É importante lembrar que o fluxo da linha N esboça uma imagem em que há uma articulação orgânica de todos os objetos exteriores possíveis sendo tragados para dentro da consciência de casal. Das figuras do tapete ao enigma do relógio, tudo é colocado no fluxo de *Œ* e Abel. Material transfigurado do mundo como a própria transfiguração de suas formas de vida.

Resta-nos agora tratar do último aspecto que acreditamos ser do interesse dos objetivos de nossa pesquisa. Ele diz respeito a condição estético-literária e dialética que enxergamos no fluxo de consciência elaborado na obra em questão de Osman Lins. Destaquemos o trecho final da linha N como fragmento representativo de nossa análise:

canta apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes o ladrar dos cães e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. (LINS, 1996, p.357. N2)

Parece estar presente neste eixo narrativo um jogo de cruzamento do pensamento de Abel que movimenta-se para ☹, movimenta-se para uma percepção onisciente e movimenta-se em uma invenção imaginária, representada no pássaro que simboliza muito bem a expressão de regozijo e liberdade. Entendemos que esta utilização flexível do fluxo de consciência, da maneira complexa como Lins escolheu para estilizar o fechamento da espiral, mostra que tal técnica se apresenta como forma necessária para acompanhar o percurso que o sujeito realiza na interioridade. Este ponto parece ser óbvio em se tratando da corrente de pensamento, no entanto, invadir a consciência de um personagem é expor também uma imagem do negativo de sua consciência que se manifesta na própria identidade. A manifestação da essência das coisas sendo visualizada por uma lente reflexiva enriquece o ser e o afasta-o de uma determinação positiva. No fluxo de consciência, os objetos entram como negativo do sujeito e o sujeito se expõe como negativo dos objetos. Esclarecendo melhor, quando Abel manifesta em pensamento o ladrar dos cães, ou o aparecimento de Olavo Hayano, ou a sensação de paz que começa a sentir com o advindo da morte, ou qualquer outro elemento vinculado do mundo exterior, pensando tudo como constructo literário, admite-se uma veracidade diegética deste ladrar, desta chegada ou dessa sensação, muito embora eles sejam instaurados no seio da interioridade de Abel. É como que uma realidade dos objetos surgisse fazendo parte da constituição reflexiva e ao mesmo tempo aceita como realidade. O fluxo de consciência é a exposição de um mundo incessantemente pensável que o fundamento dialético do movimento insiste em resistir a uma identidade conceitual fixa do mundo ao qual está pensando, como que insistisse em procurar o negativo das coisas. Se o objeto é o negativo do interior da consciência, a consciência não se rende ao objeto e também lança um exercício próprio de resgate do negativo do objeto. Queremos dizer com isso que a utilização do fluxo, tal como faz Lins coloca, é uma técnica literária que tem proximidade estreita como movimento de mediação que enxergamos na construção de um movimento dialético.

Demonstrado os cinco aspectos da linha “☹ e Abel”: o paraíso, chegamos assim a conclusão de que a utilização do fluxo de consciência é um modo de formalização que busca abordar de forma complexa uma temática sem precisar criar definições precisas do mundo – sem positivar os pensamentos – havendo sempre o momento revelador de uma condição negada das coisas: Abel encontra em ☹ a saída de sua crise existencial que caminhava para a auto-determinação; ☹ encontra em Abel a descoberta de um mundo

para além da repressão de sua identidade pelo Iólipo; o próprio Olavo Hayano, em fúria, extravassa sua pulsão de violência no assassinato do casal; o amor encontra a morte como fontes consubstanciais; a sonata fragmentada é reconhecida como obra que está para além de sua forma “absoluta” e a narração em fluxo de consciência que se inicia com um caráter duplo de Abel, pensando em si e no outro, avança para outras formas de exposição, quebrando qualquer pureza de um pensamento ontológico do ser. Tomamos assim que todas essas questões nos remete a uma forte presença de uma estética negativa no interior da constituição da linha N e que só pode ser compreendida pelo seu próprio avesso, ou seja, entendida quando colocada em conjunção com os outros eixos narrativos.

Considerações Finais

Esta pesquisa procurou apresentar, da perspectiva da tradição crítico-literária materialista, uma interpretação da obra de Osman Lins, *Avalovara*, que pudesse coadunar relações entre o fluxo de consciência, técnica muito utilizada na obra, e sua condição de movimento para a negatividade no interior da ficcionalização do pensamento. Para isso, recorreremos às teorias filosóficas do pensamento estético de Theodor Adorno. Diante da interpretação de autores como Joyce, Proust e Kafka, Adorno equacionou problemas sobre a formação intelectual e a consciência do sujeito moderno dentro de uma sociedade burguesa de fundamento ideológico determinadora dos padrões de comportamento. Da relação entre um mundo administrado e um sujeito que acredita em uma liberdade, muito embora limitada ao que lhe é oferecido, sem explorar as potencialidades de extra-determinação, surgiu na filosofia de Adorno um projeto de exposição da negatividade dos conceitos, de objetividade subjetiva da prática histórica e do processo de experimentação da heterogeneidade da relação sujeito/objeto, correspondendo assim ao fundamento do seu conceito de *dialética negativa*. No que diz respeito à tarefa de crítica literária, objetivo principal de nossa pesquisa, a percepção dos fenômenos artísticos, tal como Adorno entendeu, permitiu-nos aproximar a configuração literária do fluxo de consciência, nas mais variadas maneiras de expressão, de uma filosofia de propulsão dialética que se encaminha ao negativo das coisas transformadas em conceito. O que nossa pesquisa tentou responder ao longo de toda a análise é: a realidade elaborada na consciência dos personagens do romance *Avalovara*, de Osman Lins, pode ser interpretada sob a ótica de uma dialética negativa? A elaboração dos constructos linguísticos e temáticos movem-se em *Avalovara* a favor de uma possibilidade de transformação emancipadora que foge de uma estética positivamente engajada comum ao seu período histórico? As respostas que obtivemos tem, em certa medida, avanços satisfatórios sobre a questão. *Avalovara* é um romance que em sua elaboração, dita experimental, alcança graus de significados literários que a teoria estética adorniana auxiliam em sua tradução hermenêutica. Acreditamos ainda que a pesquisa nos fez pensar também na relação inversa, ajudando a compreender a atualidade teórica: no interior da análise textual de *Avalovara*, pudemos encontrar, através da tradição crítica da escola frankfurtiana, uma amplificação maior do texto adorniano no que diz respeito a estética. Assim, acreditamos que o entrecruzamento de uma categoria analítica complexa como o fluxo de consciência, que selecionamos para

averiguação, possui um caminho duplo de carga de conhecimento: expõe o negativo dos conceitos na consciência dos personagens e instaura uma nova experiência narrativa, em que o leitor, ciente de que lê enredo, personagens, ação, é obrigado a lidar com o estranhamento narrativo a todo o momento das mesmas categorias. Esse caráter do fluxo de consciência só pode acontecer porque o seu maior triunfo estético é o de que a sua formalização é uma manifestação aberta, móvel, volúvel.

Foi a partir deste pressuposto que iniciamos nossa pesquisa procurando entender como os principais romances do início do século XX desenvolveram recursos que ampliou os limites da subjetividade romanesca para o interior do indivíduo, explorando possibilidades de representação através de múltiplas expressões formais. Foi assim que este trabalho fez um esforço para confrontar uma série de romances reconhecidos por seus atributos notáveis no campo da focalização interior para chegar a uma constatação interessante sobre a produção literária do fluxo de consciência, a de que assim como a imagem que tal técnica busca expressar, um movimento das coisas na mente, ela move-se também dentro de sua formalização estética. Se em uma ponta da história literária desta técnica temos, em Henry James, originalmente um narrador em primeira pessoa que verbaliza seu pensamento na luta para ainda criar uma unidade significativa da realidade, temos na outra ponta, em Samuel Beckett, um pensamento expresso através da linguagem – e não mais na linguagem - de maneira que há um reconhecimento da fragmentação do mundo e da impossibilidade de apreensão de totalidades no interior do sujeito. De James a Beckett, ainda tivemos a oportunidade de constatar as soluções encontradas em Proust, que foge da relação causa/efeito em favor de uma interpretação constelar dos eventos da vida social que se presentificam em reminiscências; em Virginia Woolf, que faz da conjectura, do incompreensível e do aprofundamento do sentimento ao limite de sua condição vetores de transitividade na luta contra a inatividade do sujeito; em James Joyce, que, na profusão de formas que elabora para os momentos do seu *Ulysses*, coloca em suspensão os limites entre manifestação da subjetividade e apropriação mental do mundo exterior, intensificando a sensação de desordem e descontinuidade que pode advir de um plano moral dos personagens; e em William Faulkner, que condiciona uma instabilidade narrativa aos modos de apreensão da realidade e do sofrimento subjetivo na decadência moral e na incapacidade dos seus personagens. Verificando assim como a noção de fluxo de consciência pode assumir um conceito elástico, denominamos como um traço característico a sua condição de heterogeneidade estética, de forma que não existe

propriamente uma cristalização de seu conceito, mas uma ficcionalização da transitividade, mediação e desnudamento do pensamento, de acordo com as condições do sujeito, que é também notado na forma de exposição discursiva. Na transformação subjetiva da experiência, no plano literário, há uma proposta de mediação que nos impele a compreender o fluxo como matriz de desdobramento dialético.

Neste sentido, a filosofia estética de Theodor Adorno já oferecia para a época um leque interpretativo destas novas formas de construção narrativa de maneira muito contundente no que diz respeito à dimensão dialética no interior do constructo linguístico em fluxo. As proposições adornianas desenvolvidas em comum relação entre teoria social, filosofia, estética e psicanálise demonstraram ser uma linha de pensamento muito propícia ao entendimento dos componentes estruturais de romances como *Avalovara*. O seu texto sobre a condição do romance na contemporaneidade reúne diferentes e principais tendências da produção literária, explicitadas em estratégias que deram contornos ao que ocorreu depois na literatura, principalmente a partir dos anos 60. Neste texto, pudemos constatar que, a partir de uma interpretação sob a ótica da negatividade e de crítica dos conceitos, Adorno aponta que o romance contemporâneo assumiu principalmente três características estéticas significativas na sua formalização: a suscetibilidade da forma, o comentário com ruptura da mimesis e o procedimento de afastamento do indivíduo de sua relação dialética com a sociedade. Não há dúvidas que Adorno entendia a mimesis realista do romance como um aprisionamento das possibilidades estéticas e tal condição nos levou a relaciona-la com outra crítica que ele estabelece na sua obra, que é o encarceramento do conhecimento em conceitos fechados. A partir disso, pudemos levar em consideração os principais fundamentos da dialética negativa como categorias estéticas no interior da consciência dos personagens romanescos. Isso não quer dizer que encontramos uma ponte segura entre filosofia e arte, transformando cada pensamento dos personagens em filosofia. Significa apenas que quando focalizado um personagem em fluxo de consciência, há uma abertura para um entendimento maior da relação que este sujeito tem com o mundo e, dependendo de sua condição psicossocial, significa que dentro dos limites de sua mente, há uma condição crítica que impede que o sujeito seja controlado apenas por uma determinação exterior a ele. Esta exposição da mediação do sujeito no interior da obra, lutando para romper os campos de limite dos conceitos e de sua experiência vividas, é o que pudemos constatar ao longo da pesquisa como característica de algumas obras e que podemos aqui mencionar

como uma pulsão dialética para a negatividade. Este caminho para a indeterminação ao mesmo tempo que diz respeito à uma luta interior para alcançar condições diversas da movência do saber atinge diretamente a condição formal das obras e, com isso, transforma também os procedimentos literários para um novo espaço ainda não explorado.

A arte literária romanesca deixa de ser rigorosamente mimética e se transforma em um espaço de expressão das formas e dos temas. É por isso que Adorno vai enxergar em Joyce uma associação clara entre quebra do realismo através da subjetividade e renovação da linguagem romanesca, não havendo como dissocia-los devido o reconhecimento da imprecisão dos modos de percepção da mente humana. Se a consciência humana é fugidia aos contornos conceituais devido seu grau de desorganização, a linguagem literária assume uma condição disforme que aponta para isso como uma incapacidade mimética. A suscetibilidade da forma em Proust seria uma outra versão desta tendência estética. Para Adorno, muito sob a influência dos estudos benjaminianos, a literatura de Proust se utiliza de uma semântica da indistinção entre sujeito da narração e objeto narrado, onde a memória agiria como selecionadora “ensaística” das lembranças, captando interiormente eventos que coloca uma linha cronológica de eventos exteriores, comumente de maior impacto, sob o prisma de percepções interiores, como saudade, frustração, nostalgia. Conveniente ainda a desestruturação da objetividade mimética, Adorno encontra nas obras de Musil, Gide e Thomas Mann um traço de quebra do ilusionismo romanesco quando o interior da própria obra aponta para o fato dela ser uma obra. Ou seja, haveria no procedimento metalinguístico uma perturbação da posição do narrador, levando-o a assumir uma condição para além do que rigorosamente seria a sua função narrativa. Por fim, Adorno acredita que a obra de Kafka, que necessariamente não diz respeito a subjetividade, seria a mais assustadora no sentido de demonstrar criticamente justamente o apagamento do sujeito diante das forças determinadoras que o mundo exterior o envolve. A epopeia negativa seria uma narrativa em que as relações dialéticas entre sujeito e objeto seriam cessadas, distanciando cada vez mais um do outro e fazendo com que o indivíduo passasse a defender um autoengano de sua própria identidade, enquanto a sociedade mais positiva, autoritária e reguladora, molda-o cada vez mais. A epopeia negativa é a jornada da interioridade de um sujeito que acredita que seu interior é organizador de sua vida. Desta maneira, nossa pesquisa encontrou em *Avalovara* uma obra que amalgama no seu processo de formalização todas estas vertentes se entrecruzando, de maneira que

poderíamos apontar como um dos resultados surpreendentes de nosso trabalho. Aquilo que Adorno encontra como esboço de três vertentes do romance da primeira metade do século XX, Osman Lins incorpora-os em uma única obra, de maneira que é possível enxergar tanto a condição kafkiana quanto a condição proustiana no texto do escritor pernambucano.

Podemos colocar então que nossa interpretação crítica da obra *Avalovara* percorreu uma leitura atenta destes dois movimentos. Num primeiro momento, o qual poderíamos chamar de kafkiano, conseguimos identificar inúmeros traços de tentativa de determinação do sujeito através de um contexto de violência e de autoritarismo. Dois casos no romance aparecem de forma muito contundente como amostra clara de que, no interior da obra, a violência simbólica, vinculando moralismo conservador com forças repressoras do Estado, podem agir de maneira degradante sobre um indivíduo, utilizando-se de uma forma arbitrária de violência que é particularizada, mas que tem uma natureza de regime de exceção. Isso acontece quando os irmãos da personagem Cecília resolvem perseguir, agredir simbólica e fisicamente Abel e quando o Iólipo, militar, se encarrega de privar a liberdade da personagem inominável. Do confronto com os irmãos de Cecília existe uma condição autoritária punitiva contra a aceitação de uma diferente forma de vida. Na tentativa de coerção para a estabilidade rígida da vida de um sujeito, ao agir com violência punitiva, os agressores de Abel e Cecília liberam novas formas de violência que na verdade também se configuram como uma transgressão, mas com a intenção de elevar o exercício de eliminação do outro ao extremo, o que nos leva a creditar que este tipo de violência é ideologicamente sancionada, ainda que totalmente arbitrária. Desta forma, a obra de Osman Lins toca de maneira sutil em uma questão muito delicada do seu contexto: de que maneira a violência militar na ditadura brasileira pode se enraizar em atitudes morais que camufla, na particularidade dos casos, as reais agressões do Estado como se fossem apenas um desentendimento moral. Do lado do cerceamento de 'O' pelo Iólipo, encontramos uma clara relação entre cerceamento e sofrimento. Neste caso, o fluxo de consciência age como um componente importante para a compreensão maior da condição da personagem. Ou seja, o real grau de violência subjetiva desferido pelo Iólipo contra 'O' é compreendido com maior significação pela exposição do sofrimento na consciência da personagem. Assim, o sofrimento seria a condição negativa da repressão e da tentativa de aprisionamento do sujeito em uma forma de vida cristalizada.

Ainda dentro desta organização dos fatores que estabelecem delimitações precisas dos espaços de experiência do sujeito, encontramos a questão da crise criativa de Abel. Esta outra forma de cerceamento acontece em um plano diferente da anterior. Aqui os desgastes com uma vida sem perspectivas, de difícil estado de desorientação social e destituição de plenitude de realização, transforma Abel em um escritor que vaga pela vida sem obra e sem uma companhia amorosa. Interessante perceber como a questão da autenticidade de sua vida exige uma necessidade de vinculá-la a estes dois fatores: amor e arte. O problema de Abel de não conseguir produzir uma obra espiritual é sintoma de um problema existencial que, saindo de uma visão ontológica, carrega consigo características históricas de uma época em que o ato da escrita havia se transformado em ação política. Se na ditadura militar brasileira escrever era uma missão, mostrar a insuficiência da escrita, ou seja, seu contrário, seria um ato da ausência como exposição do vazio e da proibição, transformando o ato de escrever em forma metalinguística de protesto social. Some a isso a segunda tendência do romance contemporâneo abordada por Adorno, de dismantelamento da distância estética e do realismo romanesco mimético, e teremos os constituintes essenciais da rica complexidade que envolve o momento de angústia existencial em Abel. Assim, levamos em consideração, como um dos pontos de chegada desta pesquisa que, em *Avalovara*, o universo diegético da obra transmite às configurações formais uma semântica da representação histórica e estética.

Na outra parte da discussão está o movimento proustiano. Rapidamente o romance *Avalovara* nos orienta a uma leitura do seu componente erótico. O romance parece ser a narrativa de um ato corpóreo e incorpóreo dos amantes Abel e 'O', só que entrecruzado de suas histórias, do que se move historicamente em suas vidas, em que cada fragmento do passado, liberado por uma reinterpretação da vida através de uma reminiscência no ato carnal, aparecem como significação maior do que um mero ato sexual. Os dois personagens, assim, são lançados para uma espécie de reconfiguração de sua condição no mundo muito a partir do ato consciente de transgressão de um estágio atomizado pelas forças anteriores, que são agora, na irrupção do novo, ruínas do presente e por isso, fragmentários. Mas também esta nova reconfiguração ocorre a partir do entendimento que, no excesso de liberdade dos corpos, e na erotização do ato sexual, as relações entre ser sujeito e se doar como objeto amplia a experiência humana e faz com que o ser esquive-se de sua autodeterminação. Não que seja uma completa indistinção entre Sujeito e Objeto, mas ter a consciência de que, no ato erótico, há uma reparação daquilo que é

socialmente negado: entregar-se como outro sabendo que isso moldará a si mesmo como ser dotado de identidade própria. Vimos que Alex Honneth insiste nesta condição de constituição da interioridade através do reconhecimento exterior, aprofundando nas relações morais o exercício proustiano de intromissão crítica das próprias experiências daquilo que estava em latência na identidade enquanto negatividade, o que acreditamos que é o que marca profundamente o ato erótico do casal do romance. Encontrar o aspecto negativo da experiência subjetiva é lutar contra o que seria uma redução egótica diante das influências sociais. Abel e 'O' insistem em moverem-se para fora de uma condição indesejada e, a partir do desejo de superação (cujo teor pode ser encontrado no fluxo dialético), insiste em mover suas identidades para fora do estágio de sofrimento. O erotismo, assim, em *Avalovara*, é um princípio contra a reificação ontológica do sujeito. O estágio de autonomia encontrado no amor entre o casal de amante somente ocorre na sua realização histórica. O que não foi possível acontecer, por exemplo, na relação entre Abel e Roos, idealizada, acontece em Abel e 'O' porque há uma sintonia entre transgressão corporal, sob uma ótica batailliana, e transgressão da condição imanente, como interpreta Alian Badiou. Daí também a relação importantíssima realizada na primeira parte da pesquisa sobre o que Adorno tinha a dizer sobre Beckett. A insistência no combate contra o sofrimento é um passo primordial para a tomada de posicionamento crítico no mundo e, como tal, de liberação de uma nova conjuntura do sujeito no interior da sociedade administrada. A transformação do significado das coisas através do erotismo modifica tanto o estágio interior dos personagens quanto algumas determinações históricas que carregavam consigo.

Sendo assim, a nossa hipótese geral é a de que a técnica de fluxo consciência é ainda o principal recurso estético que proporciona a possibilidade de entendimento das relações entre sujeito e mundo na perspectiva interior do sujeito. O grau de elasticidade de sua semântica favorece ao entendimento de que o pensamento não pode cessar diante do que é percebido como ente exterior, originando um movimento de significações das coisas que são dadas de modo que a apreensão das coisas aparece no interior do sujeito como mediação. Este momento de revisão constante dos significados estabelecidos incrusta na obra um maior grau de complexidade estética, a ponto de qualquer desconexão linguística – como falta de coerência, de coesão, ou até mesmo de progressão textual – possui um significado literário vinculado a condição mental do sujeito diante do mundo. Como o narrador deixa de ser mero observador dos fatos para cumprir também outras

tarefas, de organizador seletivo da cognição humana que não necessariamente tem valoração narrativa – sem fugir do seu caráter original de estabelecer sequência (narrar ainda que não possa fazer, diria Adorno) - o narrador adquire uma posição difusa, em que ao mesmo tempo que focaliza a mente de um personagem, componente estruturante da narrativa, entrega-se ao mesmo tempo aos estágios da consciência subjetiva. Não significa aqui que o personagem é o narrador, nem que o narrador é um observador onisciente do personagem, mas sim que a técnica em fluxo, em que cada autor irá sugerir um estilo de exposição da interioridade, põe as duas categorias em suspensão, de modo que desobriga o estudioso de racionalizar ao extremo, em estruturas fechadas, aquilo que fortemente luta para não ser apreendido em sua totalidade conceitual. Neste sentido, temos assim a categoria do fluxo de consciência na literatura como fonte de recursos expressivos de uma estética dialética entre tema e forma: refere-se a uma não-identidade narrativa assim como refere-se a uma não-identidade da consciência do sujeito; refere-se a uma fragmentação estética na proporção que é fragmentação da interioridade do sujeito; refere-se a luta contra a mimesis objetiva na medida em que os personagens lutam contra uma elaboração fechada do seu eu. Impossível desvincular um fenômeno estético do outro em *Avalovara*, fazendo com que a obra se encontre em uma posição de alta excelência de construção romanesca.

Isso posto, podemos finalizar nossa discussão, sem esgotar o tema sobre as relações entre *Avalovara* e Dialética Negativa, com uma última questão que aliam as duas pontas da discussão e que se encontra na ideia de Adorno que a arte contém em si mesma uma *promessa de felicidade* que recuperar a nostalgia de um encantamento do mundo perdido. Esse sem dúvida, é um mote estrutural do romance de Osman Lins quando Abel encontra na mulher feita de palavras a obra de arte a qual procura como realização de si e abertura para a liberdade. O processo hermético de narrativa de *Avalovara* aponta para um enigma da existência do qual ainda é preciso formular uma resposta que ainda não existe, assim como não existe uma palavra para designar '☺'.

Sendo assim, *Avalovara* ainda permanece uma obra que possui um teor de verdade social, filosófica e estética presente em sua dinâmica que somente na abordagem daquilo que ainda não foi colocada como prioridade crítica pode desvendar. Um dos primeiros passos, que esperamos ter contribuído para isso, é fazer tal obra voltar para dentro do seu seio histórico como mais uma estrela na constelação do tenebroso período cultural pós-64. A segunda é a incumbência de prosseguir, como um fluxo, a procura dos graus de

significação em torno de uma obra de tão difícil entendimento. Ciente de que não é nem a racionalidade completa, nem a entrega total às sensações emotivas da arte podem explicar *Avalovara*, só nos resta compreender que a obra que contém em si um conhecimento que, mesmo que não saibamos apreende-los em categorias de modo preciso, nos possa dar a promessa de que ela nos dá uma forma de perceber que há um saber oriundo dela, onde possamos enxergar um grão de felicidade na promessa do surgimento de um pássaro encantado.

Referências

1. Obras de Theodor Adorno

ADORNO, T. **Berg: o mestre da transição mínima**. São Paulo: Unesp, 2010a.

_____. **Crítica de la cultura y sociedade I: Prismas/ Sin imagem directriz**. Madrid: Akal, 2008a.

_____. **Dialética do Esclarecimento**. São Paulo: Jorge Zahar, 1985b.

_____. **Dialética Negativa**. São Paulo: Zahar, 2009.

_____. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1995.

_____. **Introdução à Sociologia**. São Paulo: Unesp, 2008a.

_____. **Kierkegaard**. São Paulo: Unesp, 2010b.

_____. **Minima Moralia**. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2008b.

_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2003a.

_____. **Notas de literatura**. Madrid: Akal, 2003b.

_____. **Palavras e sinais. Modelos Críticos 2**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Teoria Estética**, Lisboa: Edições 70, 2008c.

_____. **Tentativa de entender Fim de Partida**. Trad. de Bruno Pucci e Peter Klingenberg. Piracicaba: UNIMEP, 2006 (publicação interna).

ADORNO, T; BENJAMIN, W. **Correspondência**. 1928-1940. São Paulo: Unesp, 2012.

HORKHEIMER, M; ADORNO, T. **Temas Básicos de Sociologia**. São Paulo: cultrix, 1973.

2. Obras Literárias

BALZAC, H. **Ilusões Perdidas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

BECKETT, S. **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Malone Morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **O Inominável**. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **Molloy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

BROCH, H. **A morte de Virgílio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os Sonâmbulos**. Pasenow ou o romantismo: 1888. São Paulo: Benvirá, 2011a.

_____. **Os Sonâmbulos**. Esch ou a anarquia: 1903. São Paulo: Benvirá, 2011b.

_____. **Os Sonâmbulos**. Huguenau ou a objetividade: 1918. São Paulo: Benvirá, 2011c.

CERVANTES SAAVEDRA, M. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Ed.34, 2002. 2v.

DOSTOIÉVSKI, F. **Os Irmãos Karamázov**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FAULKNER, W. **O som e a Fúria**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLAUBERT, G. **A Educação Sentimental**. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

FIELDING, H. **Tom Jones**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GIDE, A. **Os moedeiros falsos**. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

JACOBSEN, J. P. **Niels Lyhne**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

JOYCE, J. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JAMES, H. **Os embaixadores**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KAFKA, F. **Essencial**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. **O Processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANN, T. **Duas novelas: A lei e a enganada**. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. **O eleito**. São Paulo: Mandarim, 2001.

MUSIL, R. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido** – vol. 1 – No caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Em busca do tempo perdido** – Vol. 2 – A sombra das raparigas em flor. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Em busca do tempo perdido** – Vol. 3 – O caminho de Guermantes. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Em busca do tempo perdido** – Vol. 4 – Sodoma e Gomorra. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Em busca do tempo perdido** – Vol. 5 – A prisioneira. São Paulo: Globo, 2011.

_____. **Em busca do tempo perdido** – Vol. 6 – A fugitiva. São Paulo: Globo, 2012.

_____. **Em busca do tempo perdido** – Vol. 7 – O tempo redescoberto. São Paulo: Globo, 2013.

RILKE, R. M. **Os cadernos de Malte Laurids Bridge**. Porto: O oiro do dia, 1983.

WOOLF, V. **Rumo ao farol**. Rio de Janeiro: O globo, 2003.

_____. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

3. Obras críticas e teóricas

ABBAGNANO, C. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, G. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, H. (Org). **Osman Lins: O sopro da argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ALMEIDA, J. **Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno**. Revista Usp. São Paulo. n.37, 2007.

ANDRADE, F.S. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Matando o tempo: o impasse e a espera**. In: BECKETT, S. **Fim de Partida**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

ARAÚJO, R. **Niilismo heróico em Samuel Beckett e Hilda Hilst**: Fim e recomeço da narrativa. João Pessoa: UFPB, 2009. (tese de doutoramento).

ARISTOTELES. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. v.2

ALVES JR, D.G. **Razão e expressão: o problema da moral em Theodor Adorno**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Tese de doutoramento)

AUERBACH, E. **Mimesis**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BACKES, M. Huguenau: **Formação e crítica do homem pós-moderno**. In: BROCH, H. **Os Sonâmbulos. Huguenau ou a objetividade: 1918**. São Paulo: Benvirá, 2011c. p.491-500.

BADIOU, A. **Elogio ao amor**. São Paulo: Martins, 2013.

BARBIERI, T. **Ficção Impura**: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 2003.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BATAILLE, G. **O erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. **O narrador**. In: HORKEIMER, M. et al. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. 3v.

_____. **Ensaio Reunidos**: escritos sobre Goethe. São Paulo: Duas Cidades/34, 2009.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, A. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARONE, M. **Introdução**. IN: KAFKA, F. **Essencial**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p.7-23.

_____. Avalovara: fantasia e precisão. IN: ALMEIDA, H. (Org). **Osman Lins**: O sopro da argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comprada**. São Paulo: Ática, 2004;

CARVALHO, A. L. C de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHAVES, J. C. **O conceito de liberdade na dialética negativa de Theodor Adorno**. Revista Psicologia e Sociedade. São Paulo. N.22. 2010. P.438-444.

CHIAPPINI, L. **O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 1997.

COUTINHO, C. N. **Lukács, Proust e Kafka**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CRHÉTIEN, J.L. **Conscience et Roman**. Paris: Les editions de Minuit, 2009. 2v.

DALCASTAGNÈ, R. **A Garganta das coisas**: Movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília, UnB, 2000.

_____. **O espaço da dor**: O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UnB, 1996.

DELLASOPPA, E. **Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo**. São Paulo: Revista Usp. n.9, 1991. p.79-96

DUARTE, R. **O que está vivo na estética de T. W. Adorno**. IN:HADDOCK-LOBO, R. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. **A desartificação da arte segundo Adorno**: antecedentes e ressonâncias. Artefilosofia (Ouro Preto), v. 2, p. 19-35, 2007.

_____. **O tema do fim da arte na estética contemporânea**. In: Fernando Pessoa. (Org.). **Arte no Pensamento**. 1ed.Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006, v. 1, p. 376-414.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, Z.; FERREIRA, E. (orgs). **Osman Lins: 85 anos – A harmonia de imponderáveis**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

FORMALISTAS, R. **Teoria da literatura**. Porto Alegre: Globo, 1971.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp>. Acesso em: 19mar. 2003.

FRANCO, R. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Unesp, 1998.

FREITAS, Verlaïne. **Por uma dialética da alteriidade**. A constituição mimética do sujeito, da razão e do tempo, em Theodor Adorno. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (Tese de doutoramento)

_____. **A arte moderna como historicamente-sublime**: Um comentário sobre o conceito de sublime na Teoria estética de Th. Adorno. *Kriterion* (UFMG. Impresso), v. LIV, p. 157-156, 2013.

FREUD, S. **Os Pensadores**: Freud. São Paulo: Abril cultural, 1978.

GATTI, L. **Constelações**. São Paulo: Loyola, 2009.

GALVÃO, Walnice de Nogueira. **Musas sob Assédio**. São Paulo: Folha de São Paulo. Caderno Mais, 17 de março de 2002

GASPARI, E; HOLLANDA, H; VENTURA, Z. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000.

GOMES, M.R. **A ficção brasileira pós-64**. Goiânia: Editora da UCG, 2005.

GOUVEIA, A. **Minima Imoralia**: crítica da crítica acrítica. João Pessoa: Editora da Ufpb, 2013.

GRANGEIRO, A.C.C. **Tempo e memória na obra de William Faulkner**. Goiânia: UFGO, 2011. (Tese de doutoramento).

HAZIN, E. **O nós dos laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Editora UnB, 2013.

HEISE, Eloá & RÖHL, Ruth. **História da Literatura Alemã**. Ática: São Paulo, 1986.

HEGEL, G.W.F. **Curso de Estética**: IV. São Paulo: Edusp, 2004.

HERR, C. **Arte e Vida, Natureza e Cultura, Ulysses**. In: NESTROVSKI, A. (org). **Revirrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.181-206

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: ed. 34, 2003.

HUMPHREY, R. **O Fluxo de consciência**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

IGEL, R. **Osman Lins: Uma biografia literária**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2008.

IPAR, E. **A corrente subterrânea da escola de Frankfurt**. São Paulo: USP, 2009. (Tese de doutoramento)

JAMES, W. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

JAMES, H. **A arte da ficção**. Osasco: Novo século, 2011.

KANT, Immanuel Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento? In: **Textos Seletos**. Trad . Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

KIERKEGAARD, S. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KIBERD, D. **Introdução**. In: JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p.13-91

KOSELLECK, R. **Futuro passado**. Contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KUDIELKA, R. **O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett**. Novos Estudos CEBRAP. Nº 56, março de 2000. P.63-75

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: 34, 2000.

_____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1968.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LIMA, F.C. **A relevância da discursividade kierkegaardiana na compreensão de Theodor W. Adorno**. IN: REDYSON, D; ALMEIDA, J.M.; PAULA, M.G. (Orgs). **Soren Kierkegaard no Brasil**. São Paulo: Ideia, 2007. p.273-288

LINS, O. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LOWY, Michel. **Walter Benjamin – Aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUNA, S. **Arqueologia da ação trágica**. João Pessoa: Ideia, 2012.

MACHADO, J. G. **Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

MACHADO, R. **O Nascimento do trágico**. São Paulo: Zahar, 2006.

MARICONDA, P.R. **W. James: vida e obra**. In: JAMES, W. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MARTINS, R.F. **A experiência do estranho em Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, de Rainer Maria Rilke**, São Paulo: USP, 2011. Dissertação de mestrado.

MAGRIS, C. **As moedas da vida**. In: JACOBSEN, J. P. **Niels Lyhne**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. p.7-28

MARX, K. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **O Capital**. Vol.1 São Paulo: Editora Abril, 1985.

MOLES, A. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MORETTI, F. **A cultura do Romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOURA, I. **Osman Lins: O matemático da prosa**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

NERES, R. **Da Janela ao Farol: Memória e Subjetividade em To the Lighthouse**. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008.

NIETZSCHE, F. **Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NITRINI, S. **Poéticas em confronto**. Nove Novenas e o Novo Romance. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. **Transfigurações**. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. Um singular contador de histórias. In: LINS, Osman. **Melhores Contos de Osman Lins**. São Paulo: Global, 2003. p. 9-26

NOBRE, M. **A dialética Negativa de Theodor W. Adorno**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

OLIVEIRA, L. **Osman Lins: vocação ética, criação estética**. Recife: Bagaço, 2010.

PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: EDUFSCar, 1996.

PERIUS, O. **Esclarecimento e Dialética Negativa**. Passo Fundo: IFIBE, 2008.

PISANI, Adriane. **Forma, Material e Efemeridade: uma discussão sobre alguns aspectos da autonomia da arte a partir da Teoria Estética de Theodor Adorno**

SAFATLE, V. **Grande Hotel Abismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Cinismo e Falência da Crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **A paixão do negativo: Lacan e a dialética.** São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010;

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo.** São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

SELANSKI, WIRA. **Épocas de literatura alemã.** Companhia Brasileira de Artes Gráficas: Rio de Janeiro, 1959

SELLIGMANN-SILVA, M. **A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVERMAN, M. **Protesto e o novo romance brasileiro.** São Carlos: EDUFSCar, 1995.

SILVA, E. S. **Filosofia e arte em Theodor Adorno: A categoria de constelação.** Belo Horizonte: UFMG, 2006. (Tese de doutoramento.)

NESTROVSKI, A. (org). **Revirrun: ensaios sobre James Joyce.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

REIMÃO, R. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar.** São Paulo: Edusp, 2011.

REIS, C; LOPES, A.C. **Dicionário de Teoria da Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO. **Adorno: 100 anos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

TELES, E; SAFATLE, V. (Orgs.) **O que resta da ditadura.** São Paulo: Boitempo, 2010.

TERTULIAN, N. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. **Verinotio:** revista on-line de educação e ciências humanas. Nº 11, Ano VI, abri/2010. Link: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.49958592234141.pdf>

TIBURI, M. **Ética e dialética negativa em Theodor Adorno.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

_____. **Crítica da razão e mimesis do pensamento em Theodor Adorno.** Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

THOMPSON, A. **Compreender Adorno**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

VIEIRA, B. M. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, E; SAFATLE, V. (Orgs.) **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ZÉRAFFA, M. **Pessoa e Personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.