TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

A CAMINHO DO SILÊNCIO

Joseane de Mello Rücker[1]

RESUMO: Esse estudo demonstra como os artistas da virada do século XIX – XX enfrentaram o desafio de representar o andamento da psique em formação na literatura. Entre os autores que auxiliaram a investigação estão: Christine Buci-Gluksmann, Émile Benveniste, Dorrit Cohn, Robert Humphrey, Belinda Cannone, Henri Bergson e Sergei Eisenstein.
PALAVRAS-CHAVE: ficção da intimidade – narrador – Modernismo – tempo.

RÉSUMÉ: Cette étude montre comment les artistes de la fin du XIXe siècle - début du XXe ont relevé le défi de représenter la démarche de la psyché en formation dans la littérature. Parmi les auteurs qui ont influencé le travail sont: Christine Buci-Gluksmann, Émile Benveniste, Dorrit Cohn, Robert Humphrey, Belinda Cannone, Henri Bergson et Sergei Eisenstein.
MOTS-CLÉS: fiction de l'intimité - le narrateur - modernisme - temps.

1 A CAMINHO DO SILÊNCIO: A CRISE DA REPRESENTAÇÃO E A DESCOBERTA DA INTIMIDADE

> Eis-me, portanto, sozinho sobre a terra, sem outro irmão, próximo, amigo ou companhia que a mim mesmo. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unânime. Buscaram nas sutilezas de seus ódios que tormento poderia ser mais cruel para minha alma sensível e romperam com violência todos os laços que me ligavam a eles. Teria amado os homens apesar deles mesmos. Ao cessarem de sê-lo, só puderam privar-se de minha afeição. Agora, portanto, são para mim estranhos, desconhecidos, por fim insignificantes, pois assim o quiseram. Mas e eu mesmo, afastado deles e de tudo, o que sou? Eis o que me resta buscar, por infelicidade, essa busca deve ser precedida de um exame sobre minha condição. É algo

[1] Joseane Rücker é formada em Letras, com mestrado (UFRGS) e doutorado em literatura (UFRGS/SORBONNE). Atualmente, é professora de Linguagens da ESPM, professora de Literatura dos Colégios Unificado e Leonardo da Vinci - Beta e de Redação do Curso Pré-vestibular Método Medicina. Além disso, é estudante de Artes da UFRGS.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

> por que necessito passar para chegar deles a mim (ROUSSEAU, 2008, p. 7).

A inquietação em demonstrar como se dá a imersão na consciência é um processo experienciado pela arte como o resultado do desgaste ou da insuficiência de um tipo de representação que detinha a vida exterior, física e social. A interioridade, ainda que faça parte da arte desde sempre – principalmente a partir do Romantismo –, assume categoria independente e desvela-se no texto moderno, expandindo os limites da representação. Assim, ao apresentarmos um breve arranjo de acontecimentos da passagem do século XIX ao XX, esperamos esclarecer que a construção do monólogo – estilo textual da interioridade por excelência na prosa – é o resultado dessa intensa inquietação, no universo artístico, de renovar-se, de expandir-se, de edificar-se e, sobretudo, libertar-se como forma. Para melhor compreendermos como a unidade das estruturas narrativas – tempo, espaço, ponto de vista e intriga – é questionada, é necessário demonstrarmos por que essas deixaram de ser suficientes para dar conta da representação da solidão do homem moderno. Na conhecida frase de Charles Baudelaire (1821 – 1867), "Quem não souber povoar a sua solidão também não conseguirá isolar-se entre a gente", percebemos o desejo de insulamento, uma das características da modernidade já alimentadas pelos simbolistas.

Diante do outro, é necessário proteger a individualidade fazendo dela um processo de escrita. Esse olhar do *voyeur* que flerta com o indivíduo, com a massa ou com a cidade à distância, sempre se protegendo, assinala a modernidade, pois é a partir desse olhar que uma nova concepção artística se desenvolve. A projeção do *torvelinho* da mente, para fazer uso de uma expressão modernista a Adelino Magalhães, cria o dissonante no texto a fim de produzir no leitor a sensação de movimento. Para isso, as frases se quebram no discurso e provocam o interlocutor a reconstruir os fragmentos em estrutura lógica ao rastrear os mecanismos internos ao texto. Estamos nos deparando com uma proposta a qual visa à unidade, ainda que essa muitas vezes não possa ser totalmente refeita, porque o artista pensa a representação de um processo, ou seja, procura por uma totalização, não mais em bloco estanque, mas em movimento. Não se aceita mais que conteúdo (tema) e estrutura discursiva (forma) sejam elementos meramente associados no discurso: eles devem estar atrelados de modo indissociável a fim de demonstrar os caminhos da interioridade,

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

portanto o conflito não é mais delineado como problema aquém da linguagem, ele está enlaçado ao discurso, por isso não pode apresentar-se de modo linear se essa narrativa visa acompanhar os pensamentos em movimento. Estudar como se dá a relação entre o tema e a forma nos proporcionará compreender os mecanismos de acesso à consciência do narrador e o porquê da importância de iluminar essa outra faceta da representação que se movimenta em aparente sentido contrário: do interior da personagem ao exterior do mundo.

Em busca por um sentido, o artista recria o universo factual a fim de inserir-se na sociedade, de provar que é capaz de fazê-la parte dele, de interpretá-la, recriá-la, absorvê-la. A arte não é mais só a representação de uma realidade objetiva, mas também vontade e intuição. Tema das reflexões de diversos pensadores e artistas, desde Platão (428 a. C. – 347 a. C) e Aristóteles (384 a. C – 322 a.C), a preocupação com a verossimilhança inquieta todos que tentam dar sentido ao domínio artístico. O mundo é o que é, é um fato, é único; todavia, sua representação é plural e subjetiva. Ela assume um caráter individual, porque é o resultado do olhar particular, do mergulho na alma, do histórico de um estado de espírito e da memória – que pode ser coletiva, contudo se configura antes como uma experiência particular; não há experiência coletiva sem antes ter sido individual; torna-se coletiva, portanto, depois do mergulho no eu. A junção de várias experiências subjetivas semelhantes produz uma concepção coletiva. O mundo é o que nos cerca, no entanto o entendimento do entorno é amplo demais para enquadrar-se a modelos. Embora o homem caiba na arte, a arte não cabe no homem, já que amplia a vida e multiplica os *eus*. No domínio da literatura, percebem-se coincidências no modo de pensar dos autores, uma vez que o homem é suscetível ao processo histórico, entretanto a experiência humana – dado difuso e incontestável de acesso ao mundo – é o que configura a compreensão, e é tudo em que se acredita: literatura é sempre experiência, esboço de uma ideia, rastro de subjetividade.

1. 1 A TRAJETÓRIA EM BUSCA DE UMA NOVA MÍMESE

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Um dos principais entraves que cercam a ficção da intimidade é o pacto que se estabelece com o leitor. Se para Platão a arte é *mimesis*, ou seja, cópia ou simulacro da vida, cópia da cópia, imitação infiel do mundo sensível; para Aristóteles, a arte não é somente um simulacro, é sempre *mimesis* entendida como imitação mesmo quando essa se dá de modo diverso – criação dotada de subjetividade. Assim, a poesia, que acaba sem destaque em Platão, salvo aquelas de tom didático ou moral, passa a fazer parte das reflexões de Aristóteles, logo o leitor de **A arte poética**, ao pensar que há diversas formas de poesia – estendida à epopeia e ao drama – segundo o objeto imitado, acaba inferindo que a maneira que se entende a arte depende da subjetividade do artista. Desse modo, mesmo que os meios e os objetos sejam os mesmos, a maneira de representar a realidade sempre pode ser diversa. Independente do ponto de vista, o leitor só aceita e pactua com o autor se este utilizar do mesmo código (língua) e apresentar relação com a realidade, no entanto o que difere, na narrativa de introspecção, é que, por vezes, o narrador não se interessa por um outro interlocutor que não seja ele mesmo. O problema não é, portanto, o tema a ser tratado – histórias fantásticas quebram a realidade, entretanto constroem uma lógica interna ao texto capaz de produzir a associação entre narrador/personagem e interlocutor –, mas a forma como ele é estruturado, criando lacunas que provocam o insulamento a partir da distância que se estabelece do outro. Outro aspecto importante refere-se à ação, pois, nas artes poéticas, imita-se, sobretudo, a ação, mas como representar um movimento interior que não se concretiza em ação? Ou seja, como tratar da imitação de algo que nunca está completo?

Na passagem do século XIX ao XX, o desgaste ou a crise do processo representativo na ficção, sobretudo no romance, subverte autores e crítica, porque percebem que é necessário abarcar não apenas o universo externo da personagem, mas o interno, aquele que melhor representa a fluidez das sensações, o descontínuo da consciência, a relação do homem com os burburinhos da cidade, recriando uma lógica interna ao discurso capaz de assemelhar-se ao movimento da intimidade. Nota-se, portanto, que, para pintar a experiência interior, esse universo movediço, contraditório e pouco conhecido, a arte tem de expandir-se, ampliar ou talvez modificar o ponto de vista

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

diante da realidade material. Antes da narrativa de introspecção do século XX, a interioridade estava presente sobretudo na poesia e em passagens metafísicas ou filosóficas – não há como não lembrar os solilóquios de **Hamlet** (1599/1601) –, contudo não se constituía ainda como forma do conteúdo, ou seja, a intimidade está presente na história literária há muito tempo e representa o olhar que se volta para si. Personagens em conflitos são recorrentes na literatura, e Hamlet antecipa, em certa medida, a modernidade ao questionar o seu lugar no discurso. Ele percebe que é somente através da palavra que o sujeito se constrói. Nenhuma personagem de Shakespeare representa tão intensamente a crise do homem perpassada à linguagem. Diante da pergunta "ser ou não ser", todo o processo que se desencadeia a partir desse questionamento visa dar identidade a Hamlet, obra em solilóquios – parente próximo do monólogo interior. O que provoca o monólogo ou o solilóquio é a mesma intenção, no entanto, no solilóquio, encontramos um eu que projeta em si mesmo um outro, a sociedade, um nós, com quem mantém a interlocução:

Ser ou não ser - eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono - dizem - extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer - dormir
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois **quem** suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal? **Quem** aguentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante - nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz **todos nós** covardes.
E assim o matiz natural da decisão
Se transforma pálido do pensamento.
E empreitadas de vigor e coragem,
Refletidas demais, saem de seu caminho,
Perdem o nome de ação.
(SHAKESPEARE, 1997, p. 61-62)

Os negritos aplicados acima por nós apontam a projeção desse outro, alguém que ouve as indagações do sujeito e compõe a interlocução. É comum vermos nos solilóquios um sujeito que se contrapõe à ordem vigente e expressa essa indignação, o que nem sempre ocorre no monólogo. Na narrativa da intimidade moderna, o questionamento se cala, mas persiste retumbando no interior da personagem, ou seja, a indagação é presente, mas solitária. O desconforto do sujeito transfigura-se em estrutura discursiva, isto é, as contradições saem do tema e assumem forma em crise. A questão central será, portanto, simulada no enunciado. Hamlet projeta um tu ou um nós porque percebe que para compreender-se tem de estabelecer uma relação com um outro, real ou imaginário, com o qual contrasta para produzir o eu. Émile Benveniste (1902-1976) afirma que "é um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem" (BENVENISTE, 2006, p. 285). Não há processo de identificação que se estabeleça sem esse contraste. A crise na narrativa moderna não é circunscrita ao tema, mas à linguagem; assim, uma construção assindética pode denotar a clivagem de um sujeito e remodelar as representações de todas as estruturas que dão suporte à personagem: tempo, espaço e peripécia.

Deste modo, sob as influências das descobertas psicológicas da virada do século, da modificação dos limites do público e do privado – que vão ficando cada vez mais delimitados – e, na Europa, da publicação dos diários íntimos[2], a narrativa experiencia

[2] O diário é uma das facetas mais antigas da narrativa de introspecção. Ele é, em geral, uma experiência da subjetividade, não visa ao leitor, mas ao entendimento a partir do mergulho na linguagem. A estrutura do diário é fragmentada, uma vez que não tem o objetivo de abordar um todo, mas sim de entrelaçar sensações e percepções do eu em tempo presente. Ele se aproximará do monólogo, sobretudo porque transforma o discurso no espaço de reflexão da subjetividade. Outro aspecto que os aproxima refere-se à construção do tempo, pois, se na narrativa moderna uma das preocupações é apresentar um enunciado em formação, um *continuum*, os diários são sim estruturas

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

limites menos rígidos e objetivos. O homem, movido por diversos fatores, passa a experimentar uma solidão que não é mais a ausência de outrem; pelo contrário: esmagado pela multidão, decorrência do crescimento das cidades, ele não encontra um par, uma comunidade ou filiação. Ao produzir o contraste, ele verifica que é diferente de todos, sente-se apartado – ninguém pode compreendê-lo verdadeiramente, sua solidão não encontra outra solidão para dialogar, por isso se ensimesma, refugia-se em busca de uma unidade, inventa uma comunicação consigo mesmo e resvala nesse caminho. Não há mais como reestruturar o estilhaçado, o tempo em movimento, logo o sentimento de solidão separa o eu dentro de si mesmo construindo no discurso um reflexo desse processo. O caminhante solitário – expressão de Rousseau – descobrirá, portanto, que não há trajetória segura, é inútil lutar, por isso se encontra na experiência da linguagem os compassos de uma busca interior, um eu que se refugia nos limites do enunciado. Não sendo mais o tema dessa nova ficção a trajetória exterior da personagem, com seu universo racional, objetivo, apolíneo, mas o sentido de uma busca particular do narrador, de uma faceta fragmentada, intuitiva e irracional, dionisíaca do ser, a ambição não recai mais no ato de descrever um problema com destino pré-determinado, mas sim de expandir o movimento da dúvida.

A literatura passa a desconfiar da pequenez da realidade representada e substitui uma visão absoluta e unitária por outra fendida, difusa, cheia de incertezas. A única verdade será, como afirma Mario Vargas Llosa, aquela "escondida no coração das mentiras humanas" (2003, p. 21); o narrador da intimidade fará uso de todas as artimanhas possíveis para encobri-la, e nossa tarefa consistirá em, a partir do estudo de seus rastros, desvendar seus medos. A contradição é forma e conteúdo da narrativa moderna, porque o homem apartado é concebido como uma estrutura estilhaçada e em formação. O fim buscado é o

---

que se assemelham, porque também visam representar o processo em formação. As cartas podem também promover um resultado semelhante. Em **As ligações perigosas**, Choderlos de Laclos (1741-1803) inova ao construir um mosaico de presentes e pontos de vista. Nessa obra revolucionária, temos presentes que se conjugam a partir de cartas escritas ao mesmo tempo ou sobre os mesmos episódios. Às vezes o mesmo episódio é narrado por um personagem a destinatários diversos; outras vezes o mesmo destinatário recebe várias narrações de um mesmo episódio, demonstrando-se, assim, o movimento dos pontos de vista. A estrutura é diversa do monólogo, mas não podemos dizer que a tentativa de ampliar o ponto de vista e o tempo não é semelhante.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

mesmo do Realismo, usa-se uma lente similar de análise, pois o autor da intimidade também quer aproximar-se do indivíduo e entender um pouco mais do humano, mas necessita primeiro compreender a si mesmo para depois alargar ou expandir seu olhar para o outro. Não se procura apreender a personagem contida na sociedade, mas a sociedade contida na personagem. Em Stendhal (1783 – 1842) já verificávamos indagação semelhante no tema, uma vez que é na intimidade de Julien Sorel, da obra **O vermelho e o negro**, que encontramos uma sociedade em crise. Assim, podemos completar que:

> A escrita do íntimo, longe de dar as costas à realidade, aparece apoiada por um projeto de conhecimento cujo objetivo seria delimitar uma verdade do sujeito, assim como podem manifestá-la o pensamento, a palavra interior ou a sensação apreendida mais perto de sua origem (SALADO; CHARBONNIER; WOLKENSTEIN; ZIEGER, 2001, p. 216, tradução nossa)[3].

Libertadas da forma que visava representar as coisas do mundo, e não a ideia que fazemos delas – as impressões ou sensações experienciadas pelo eu –, a ficção passa a expandir o olhar do sujeito e, desse modo, enriquece a realidade, problematiza a consciência, desconfia do narrador e questiona valores, configurando uma realidade cambiante. Plotino (205 – 270)[4] compreendera, diferentemente de Platão, que a arte não deveria reduzir-se à imitação da matéria: intuir as essências a fim de envolver o universo sensível, por vezes inteligível e imaterial, é demonstrar que ele não se esgota nos limites

---

[3] "L'écriture de l'intime, loin de tourner le dos à la réalité, apparaît soutenue par un projet de connaissance dont le but serait de cerner une vérité du sujet, telle que peuvent la manifester la pensée, la parole intérieur ou la sensation saisies au plus près de leur source".

[4] Segundo Benedito Nunes, Plotino "concedeu à Arte uma importância metafísica e espiritual que ela não poderia mais ter para os pensadores cristãos, propensos a considerá-la objeto mundano, estranho à índole das questões religiosas que os preocupavam, quando não indigna de conhecimento, porque contrária, pelas vinculações com a matéria e com a sensibilidade, ao ascetismo evangélico, infenso ao mundo e suas pompas, à carne e suas solicitações sensíveis. É claro que Plotino está procurando estabelecer uma ligação com o que ele denomina de Uno, em busca de uma essência superior e metafísica capaz de unir os homens, no entanto o que nos interessa aqui é apontar que Plotino vê que há uma outra realidade a qual também faz parte do objeto artístico e que não pode ser representada de forma objetiva porque não é factual, não é realidade concreta, visível, é parte da subjetividade, é a vida da alma, a independência talvez do elemento estético (1999, p. 9).

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

exteriores. Essa é a revelação da essência de Aristóteles, a intuição de Henri Bergson (1859 – 1941), a vontade de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860).

No final do século XIX, os gêneros épico, lírico e dramático diluem-se, e o lírico invade a narrativa moderna. Belinda Cannone[5] (2001, p. 12, tradução nossa) afirma que "a realidade resulta da relação entre as coisas e o espírito que as percebe[6]", contudo essa relação não é de forma alguma harmônica: instaurar a contradição, o deslocamento, a metamorfose em movimento é o cerne da literatura moderna. O artista *transvive* e revaloriza a realidade que o envolve, constrói uma arte que se fixa no ser e, por conseguinte, em sua produção – no caso da literatura: o discurso. É uma manifestação que valoriza as indagações do sujeito e rejeita soluções lógicas e racionais; não é mais necessário chegar a um destino, o processo é mais rico que o ponto derradeiro, não se está buscando um final que desloque o leitor e produza a catarse, mas um meio de transfigurar a crise no texto. Michel Peterson[7] (1992), ao utilizar como título de um de seus ensaios – a propósito da configuração do monólogo – "O destino que os golpeia" (1992, p. 57-63), enfatiza a relação dura que se produz no discurso entre o eu e o mundo na linguagem. Todo texto de introspecção é um constructo da dúvida, e uma de suas intenções artísticas é alimentá-la, descrevê-la, suspendê-la no entrelaçar da língua. O importante não é o que se conta, mas como se narra uma história mesmo que nada aconteça de fato. Em muitos contos de Guimarães Rosa (1908 – 1967) ou Clarice Lispector (1920 – 1977), o desvelamento pouco importa em relação ao constructo do argumento filosófico.

As pesquisas sobre inconsciente de Eduard Von Hartmann (1842 – 1906), autor de **La philosophie de l'inconscient** – 1877, e de William James (1842 – 1910), autor de **The Principles of Psychology** – 1890, e a narrativa ficcional de Robert Stevenson (1850 – 1894), **The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde** – 1886, entre outros, auxiliam-nos a compreender a ansiedade que atinge diversas áreas, no final do século XIX, em apreender o

---

[5] Belinda Cannone é autora de **Narration de la vie intérieur**, obra que será estudada nesta tese em capítulo posterior e que nos auxiliará a compreender as relações estabelecidas no cerne do discurso que visam à representação da *psique* da personagem. Paris: PUF, 2001.

[6] "la réalité résulte du rapport entre les choses et l'esprit qui les perçoit".

[7] Michel Peterson é psicanalista e diretor da coleção *Voix psychanalytiques*. Ele traduziu para o português as obras de Francis Ponge, de Réjean Ducharme e Jacques Derrida e dirigiu a coleção **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura** (Porto Alegre: UFRGS, 2000).

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

funcionamento da consciência humana não mais como um bloco unitário, mas tal qual um palco da psique onde desfilam livremente as percepções, os medos e os instintos da personagem ou do paciente. Essa é uma investigação importante para o homem da virada do século XIX-XX, pois, cada vez mais estrangeiro em sua interioridade, como afirma Virgínia Woolf (1882 – 1941), passa a enxergar a existência como uma aventura inquieta e, por que não, incoerente. "A contradição é o nervo da vida", segundo Antonio Candido, e essa é talvez uma das afirmações do crítico mais simples e genial, porque centraliza o problema no processo, e não no fim. A representação da contradição é um dos legados mais significativos dos simbolistas para a modernidade, porque não apresenta os problemas que circundam a sociedade – e os homens que a percebem – como solúveis.

A instauração do paradoxo no texto se dá a fim de provocar a transformação da realidade que, para os simbolistas, é restrita demais. Arquitetos da linguagem, esses artistas alimentam-se das sensações, instigam os sentidos, desafiam o leitor e libertam a forma. A aguda intelectualidade desse grupo aglutina-se ao desejo de desmembrar a sintaxe e experienciar o universo do sujeito não-compreendido, enigmático e obscuro, talvez primitivo, e instaurar a dúvida no texto. Essa é a experiência que tem herança e raiz romântica, pois é essa escola que abre na arte o espaço para o simbólico e para a aventura em busca do destino. O universo imagético se materializa com o Simbolismo, o qual, segundo Gilbert Durand (1999, p. 29), propicia a conquista do sexto sentido na arte, contudo é com o Romantismo que o eu se liberta pela primeira vez e se contrapõe ao outro, seja esse a sociedade, seja um Deus. A divisão se instaura, portanto, no Romantismo e se espalha pelo Simbolismo até espraiar-se no moderno. Como afirma Novalis (1772 – 1801), autor do Romantismo alemão: "As pedras e as matérias são sublimes: o homem é o verdadeiro caos" (NOVALIS apud FRIEDRICH, 1978, p. 54). A arte da ruína e do fragmento inicia-se, sem dúvida, no Romantismo – a grande revolução estética de todos os tempos, pois é essa escola que valoriza o sonho e prenuncia as descobertas do inconsciente tão caras ao Simbolismo. Conforme Luiza Lobo, "o conteúdo altamente existencial do fragmento" antecipa "o Modernismo do século XX, introduz uma corrosão típica da forma literária que veio a se estabelecer um século depois, iniciando-se com o Simbolismo" (LOBO, 1987, p. 13). Fim da harmonia e da unidade, não há mais como lançar um olhar

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

ingênuo e harmônico para o real, é necessário assumir as tonalidades que pincelam esse caráter cambiante do homem, mesmo que provoque o desconforto. Laurent Jenny, autor de **La fin de l'intériorité**, aborda as descobertas ou estratégias do Simbolismo e do Surrealismo como influência para a conquista da exterioridade. Jenny focaliza a realidade interior a partir do desvelamento da intimidade que antes se protegia nas sombras. Ele não trata a nova ficção como um mergulho no eu, mas como a emersão de uma consciência sem feições definidas:

> A 'ideia' da literatura, indubitavelmente múltipla e variável a cada época, não tem, como mostra Rancière, nada conceitualmente rigoroso nem mesmo consistente. Ela se constitui na corrente das propostas teóricas, dos manifestos, dos prefácios, da correspondência e da recepção crítica. Ela se modela a partir de referências filosóficas deformadas, noções teóricas frequentemente indefinidas ou ambíguas (JENNY, 2002, p. 12, tradução nossa).[8]

Esse caráter ambíguo e deslizante na arte são ecos do Impressionismo, do Simbolismo e do Surrealismo que respingam na nova narrativa. O verso livre, de origem simbolista, é uma das conquistas da liberdade formal que, na prosa, possibilitará a fragmentação da sintaxe e a desconexão de imagens. O processo de metamorfose e de escritura automática, por exemplo, são heranças do Surrealismo – o *tout venant* –, que registra como em um sismógrafo as oscilações do inconsciente. Para matizar o tempo interior e o da intuição, não basta tratar a consciência como tema, é necessário transformá-la em projeto linguístico, ou seja, não é suficiente afirmar que a personagem está confusa, deve-se construir um processo de indagação a partir da sobreposição das imagens, da fragmentação da sintaxe, do desmantelamento de um tempo cronológico e unitário. É como se houvesse uma necessidade de exteriorizar a interioridade do sujeito configurada não só como conteúdo – a melancolia, por exemplo –, mas como emancipação da

[8] L'"idée" de la littérature, assurément multiple et changeante à chaque époque, n'a, comme le montre Rancière, rien de conceptuellement rigoureux ni même de consistant. Elle se constitue au fil des propositions théoriques, des manifestes, des préfaces, des correspondances et de la réception critique. Elle se modèle avec des références philosophiques déformées, des notions théoriques souvent floues ou ambiguës.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

linguagem – a descontinuidade no discurso. Para acessar essa metamorfose íntima, como saída para evitar a solidão, a consciência exterioriza-se. O autor procura uma forma de acesso imediato à mente da personagem, e a conquista da interioridade concretiza-se como técnica. Na literatura, a partir da metade do século XIX, a consciência já era desvelada e esmiuçada por um Fiódor Dostoievski (1821 – 1881), por exemplo. Virgínia Woolf, em estudo sobre o ponto de vista dos escritores russos, bem definiu a forma de escrever do autor de **O jogador**, utilizado como exemplo pela autora, ao afirmar que os romances do russo são "turbilhões espumantes, tempestades de areia, vertigens que assobiam, borbulham e aspiram-nos. Eles (romances) são compostos mera e totalmente da substância da alma" (WOLLF, 2009, p. 25, tradução nossa)[9]. Não nos interessa o passado de Polina, personagem de **O jogador**, ou a relação misteriosa que estabelece com Des Grieux, mas a alma turbulenta da paixão e o tumulto que se apodera das personagens, sobretudo de Alexei Ivanovitch, protagonista da obra. A propósito de outro texto, **Notas do subterrâneo ou Memórias do subsolo**, uma das primeiras obras existencialistas de mergulho e experimentação da solidão subterrânea, Claudio Magris afirma:

> O homem do subterrâneo de Dostoievski, que serve, por outro lado, de modelo ao herói de Hamsun, já proclamara que o indivíduo do século XIX era 'moralmente visto como uma criatura em todos os pontos desnudada de caráter'. Ele definira a consciência como 'uma doença', celebrando – contra a unidade do eu – a presença de contradições psíquicas irredutíveis a uma evolução unitária da personalidade, e exaltando a conversa desconexa e febril que nega toda hierarquia do discurso (1992, p. 99, tradução nossa).[10]

Em verdade, a passagem do século configura-se como um período abundante de descobertas e experimentações em todas as áreas. Fazem parte desse turbilhão as investigações sobre os sonhos de Sigmund Freud (1900), a teoria da relatividade de Albert

---

[9] "des tourbillons écumants, des tempêtes de sable, des troubles qui sifflent, bouillonnent et nous aspirent. Ils sont composés purement et totalement de la substance de l'âme".

[10] "L'homme du souterrain de Dostoïevski, qui servit d'ailleurs de modéle au héros de Hamsun, avait déjà proclamé que l'individu du XIX siècle était 'moralement tenu d'être une créature en tous points dénuée de caractére'. Il avait défini la conscience comme 'une maladie', célébrant – contre l'unité du moi – la présence de contradictions psychiques irréductibles à une évolution unitaire de la personnalité, et exaltant le bavardage décousu et fébrile qui nie toute hiérarchie du discours".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Einstein (1905), os estudos de Alfred Binet sobre o grau de inteligência – QI (1905), o desvendamento da estrutura do átomo por Ernest Rutherford (1911). Após, portanto, as descobertas de Charles Darwin (1859), as pesquisas sobre eletricidade de Rudolf Hertz (1888) e a invenção do telefone por Alexander Bell (1876), a descoberta das vacinas contra varíola (1796) e raiva (1886) e o isolamento do bacilo da tuberculose (1882), o homem expande a sua imagem, as suas perspectivas, e crê que é capaz de sanar os problemas da humanidade; no entanto, o progresso e a prosperidade não se desenvolvem como esperado, e o voltar-se para si torna-se uma resposta ou busca de superação. Verificou-se que era imprescindível dar um passo decisivo em direção a um novo ponto de vista na arte, reservar um local de resistência ao ser, passar da focalização externa – medida pelo processo social – à transparência da psique – tracejada pelo imediato da percepção. Era hora de questionar as verdades:

> A nova ficção não será montagem de ações que instituem caracteres. Ela será traçada por esquemas, virtualidade de acontecimentos e contornos, definindo um jogo de correspondências. No entanto, não se trata somente da abstração da ficção. Trata-se de dar-lhe um sentido muito mais radical. (...) Ela é precedida mesmo de um 'espírito humano'. Escutemos o espírito humano como humano. O espírito humano de tal forma que nenhum deus pode garantir-lhe alguma verdade (JENNY, 2002, p. 69, tradução nossa).[11]

Nas artes visuais, é notável a diferença no movimento espaçado das pinceladas. Nas pinceladas de Claude Monet (1940 – 1926), verificamos o desejo pela oscilação, por uma agitação misteriosa que produz um espaçamento que não é mais físico, mas temporal – faíscas de impressões fugidias que se concentram em apresentar a realidade cambiante. O Impressionismo, ao dar um novo tom à arte, questiona a dureza de uma representação que não flagrava a oscilação da alma, apresentando-a como algo rígido. A percepção da

[11] "La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracée de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances. Mais il ne s'agit pas seulement d'abstraire la fiction. Il s'agit de lui donner un sens beaucoup plus radical. La fiction est peut-être un jeu. Mais ce jeu est d'essence supérieure. Il est 'le procédé même de l'esprit humain'. Entendons de l'esprit humain en tant qu'humain. De l'esprit humain en tant qu'aucun dieu ne lui garantit aucune vérité".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

consciência será aguçada pelos artistas como rejeição ao materialismo da escola naturalista e à crença de que o homem poderia solucionar todos os problemas e encontrar as respostas. Quando a percepção se apodera da arte, o homem volta a ser o centro de tudo, e não mais uma peça da engrenagem social. A nova visão de mundo delineada pelos impressionistas também é uma tentativa de inventar um ponto de vista diverso da fotografia, criada em meados de 1823. Diferente da imagem produzida pela foto, a pintura impressionista é capaz de inserir subjetividade à obra, pois cria um olhar pessoal do cotidiano em fluxo – uma imagem interior alarga-se ao limites da exterioridade. O conhecido trabalho de Monet, as trinta Catedrais de Rouen, esboça infinitas percepções de um único elemento da realidade, ou seja, o visto e o visível passam a ser relações subjetivas e simultâneas do real que dependem da apreciação do sujeito e de sua inscrição no tempo. Não há uma verdade a ser pintada, mas um mosaico de verdades cambiantes que se distinguem em formatos e cores sempre a renovar-se.

A literatura de introspecção da passagem do século XIX-XX apodera-se, portanto, desse arsenal simbólico hermético e da ousadia do olhar, mescla-se às imagens impressionistas e à investigação psíquica do surrealismo, a fim de estender o ponto de vista das personagens para além do fato, para distante do que se pode *ver*, mas que venha *a ser*. A valorização do íntimo instala-se com a correspondência entre as coisas e a percepção do *eu*, traduzindo, em linguagem interior, o universo sensível dos protagonistas. Para Arnold Hauser (1892 – 1978), o Impressionismo esboçava:

> O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que "não se pode entrar duas vezes", é a mais simples fórmula a que o Impressionismo pode ser reduzido. Todo o método do Impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devenir, não uma condição mas um processo (HAUSER, 1999, p. 897).

Em 1881, em **Psychologie Descriptive**, Victor Egger (1848 – 1909) refere-se a uma "palavra interior", um significado dotado de sentido constituído pela consciência. *La*

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

parole intérieure é o produto ou assimilação da palavra externa, do conteúdo externo, para o interno, ou seja, os estados de consciência, sempre contínuos, formam os seres, no entanto a diferença entre a palavra interior e a exterior centraliza-se na percepção do outro: a exterior é toda percepção que não é o *eu*. Há, portanto, um movimento ao mesmo tempo externo e interno à consciência, isto é, quando caminhamos por uma rua e recordamos algo, o declive da rua, os sons dos automóveis, o ar fresco produzem percepções exteriores, mas nem sempre essas são assimiladas pelo *eu* – é como se elas fossem parte do cenário da psique. A lembrança de um episódio da infância, por exemplo, pode estar ocupando nossa mente ao mesmo tempo em que as imagens do entorno acompanham o movimento. Os sentidos que dotamos à memória são o que podemos chamar de palavra interior, ou seja, são a compreensão que temos de algo passado, protegido pela consciência. A junção dessas duas experiências constitui o *eu*. Esse é o desafio dos autores de ficção do século XX: representar, no texto, o caráter múltiplo da mente, associar os planos distintos aos quais respondemos, construir uma escritura que seja capaz de esboçar a realidade em fragmentos, a mente em desespero, o tempo interior.

É claro que, como a consciência se mescla, não há momentos distintos no ser, e nem essa é a função do novo romance. Às vezes é possível encontrarmos os rastros de uma percepção exterior, sobretudo quando esta desencadeia um processo de imersão na psique como, por exemplo, as sugestões desencadeadas por sinestesias – um gosto, um perfume, um som produz a retomada da lembrança. Em Adelino Magalhães, percebemos que é recorrente esse artifício a partir de um estímulo sonoro. Esse esfacelamento nos auxilia a compreender também as aparentes dissonâncias no discurso dos narradores do texto moderno, pois, ao perseguir os vestígios da psique, o narrador se disfarça no enunciado da personagem. Nem sempre estamos diante de um *eu*, mas de uma multidão de egos que se sobrepõem e se conjugam. O desafio desses escritores é árduo, porque visam representar e instaurar a crise no discurso; além disso, os temas da solidão, da angústia e da dúvida constituem o que o *eu* ainda não sabe ou não consegue comunicar, portanto o processo de escritura desses autores é sempre a busca por um sentido, logo essa não pode constituir-se de modo objetivo, mas às escuras, a fim de sugerir o processo. Victor Egger refere-se a

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

uma voz interna, a "palavra interior", ou seja, o conteúdo desenvolvido pelo *eu* antes da construção do enunciado:

> Esta palavra interna, silenciosa, secreta, que ouvimos sozinhos, torna-se clara sobretudo quando lemos: ler, com efeito, é traduzir a escrita em palavra, e ler em voz baixa é traduzi-la em palavra interna; ora, em geral, lê-se em voz baixa. E mesmo quando escrevemos: não há escrita sem palavra; a palavra dita, a mão obedece; então, a maior parte do tempo, quando escrevemos, não há outro barulho percebido que aquele da pluma que corre sobre o papel; a palavra que dita não se escuta, no entanto é real; mas o barulho que faz não é a orelha que ouve, é a consciência que o reconhece: não se trata do ar que nos cerca, ele continua a ser imóvel para nós; não é a vibração de um corpo, é um modo de ser eu mesmo. Este barulho é realmente uma palavra; ele tem a marca, o selo, o papel; mas é uma palavra interior, uma palavra mental, sem existência objetiva, estrangeira ao mundo físico[12], um simples estado do eu, um fato psíquico (EGGER, 1881, p. 1-2, tradução nossa)[13].

Victor Egger bem compreende que há um estágio anterior ao enunciado que existe, embora não se constitua de modo material. O anseio do estudioso nutre uma tentativa de apreender um processo o qual se torna concreto ou a partir da escrita ou da fala, mas de todo modo não se sabe quais os caminhos que o constituem. Egger expressa seus conhecimentos de psicanálise quase de modo poético, estuda a linguagem de uma forma a qual se difere de um pesquisador que visa encontrar respostas pontuais, em verdade o que verificamos é um exercício quase literário de imersão no processo psíquico. O estudioso chega a afirmar que, quando estamos sozinhos com nossas lembranças e pensamentos, jamais estamos realmente sós, porque as obras ou o papel branco que nos convida à escrita fazem-nos companhia, são como amigos ou confidentes discretos que nos escutam

---

[12] Grifo nosso.

[13] "Cette parole intérieure, silencieuse, secrète, que nous entendons seuls, est surtout évidente quand nous lisons: lire, en effet, c'est traduire l'écriture en parole, et lire tout bas, c'est la traduire en parole intérieure ; or, en général, on lit tout bas. Il en est de même quand nous écrivons: il n'y a pas d'écriture sans parole; la parole dicte, la main obéit; or, la plupart du temps, quand nous écrivons, il n'y a d'autre bruit perçu que celui de la plume qui court sur le papier; la parole qui dicte ne s'entend pas; elle est réelle pourtant; mais le bruit qu'elle fait, ce n'est pas l'oreille qui l'entend, c'est la conscience qui le connaît: il n'agite pas l'air qui nous entoure, il reste immobile en nous; ce n'est pas la vibration d'un corps, c'est un mode de moi-même. Ce bruit est vraiment une parole; il en a Tallure, le timbre, le rôle; mais c'est une parole intérieure, une parole mentale, sans existence objective, étrangère au monde physique, un simple état du moi, un fait psychique".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

(EGGER, 1881, p. 2). Por outro lado, essa voz interior, a voz da consciência, atormenta-nos, uma vez que não conseguimos guiar ou refrear nossos pensamentos.

Em Adelino Magalhães, veremos que muitas vezes o *eu* deseja esquecer um acontecimento, mas não sabemos por que, no entanto temos certeza de que não temos qualquer poder sobre isso. A nossa consciência, organizada em distintos níveis, é capaz até de boicotar nosso *self*, isto é, em termos gerais, ela é de tal modo constituída que não raro elementos paradoxais se chocam e camuflam o que há de mais subjetivo e essencial em nossa psique. Estamos, portanto, diante de uma nova faceta da realidade.

1. 2 A INTIMIDADE DEFLAGRADA EM *MEIA MARROM*

Para entendermos um pouco mais acerca do processo de transfiguração da realidade[14] na arte, iniciaremos o capítulo explorando um pouco mais a obra de Erich Auerbach (1892 – 1957). Ao escrever **Mimesis** (1946), Auerbach, no capítulo intitulado *Meia Marrom*, desenvolvido a partir da leitura de **Rumo ao farol** (1927), de Virgínia Woolf, intui algumas das características que se estenderam na nova narrativa como a primazia do tempo interior em relação ao tempo físico ou cronológico, a suspensão da intriga e a pluralidade do ponto de vista do narrador. Há momentos realmente iluminados neste ensaio que merecem destaque em nosso trabalho como entendimento da trajetória do processo mimético da consciência. Uma das primeiras iluminações feitas pelo crítico alemão refere-se à situação descrita. Auerbach percebe que, na nova narrativa, não estamos mais nos referindo a uma instância que se constrói fora do discurso; é necessário, portanto, modificar a lente de análise, uma vez que "a situação em que se encontram as personagens pode ser compreendida quase completamente a partir do texto" (AUERBACH, 1971, p. 463) – o autor percebe que a relação com o texto se modifica, pois o olhar do narrador fixa-se nas entrelinhas e por vezes abandona o entorno. Essa tessitura interna estabelece

[14] Escreve também sobre o assunto Merlin Donald, autor de **Les origines de l'esprit moderne: trois étapes dans l'évolution de la culture et de la cognition**. No Brasil, há os estudos do professor Luis Costa Lima: **Mimesis e modernidade**. São Paulo: Graal, 2003.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

outro contexto sistemático, cujas redes de significação quase se bastam nos limites do literário; não há uma relação estreita com o visível, com o factual ou material, mas um envolvimento de imagens que visam sugerir as expressões do *eu* ao conteúdo da psique a partir da justaposição de impressões. As lentes, portanto, só podem ser entendidas e estendidas nos limites do texto, fazendo uso de elementos cujo encadeamento denominaremos autorreferencialidade – característica do texto de ficção do íntimo cuja construção de redes aponta ou sugere a experiência pela qual passa o sujeito. Assim, a fim de descrever os rastros que configuram a crise, a intimidade até então protegida desvela-se no discurso. Tempo, personagem/narrador e espaço são repensados.

Para Virgínia Woolf, Marcel Proust (1871 – 1922), Thomas Mann (1875 – 1955), James Joyce (1882 – 1941), entre outros, a realidade factual dissolve-se para dar relevo ao cotidiano, aos acontecimentos pequenos, aos episódios, como diz Auerbach, "carentes de importância" (1971, p. 464) que visam "reproduzir o vaguear e o jogar da consciência" (1971, p. 470), os pensamentos que percorrem a mente e tateiam objetos e seres. O acontecimento concreto ou extraordinário dá espaço ao aparentemente banal ou prosaico, capaz de exteriorizar, no detalhe, a realidade interior da personagem. É como se o trivial ganhasse "um significado inexprimível, assim como o trivial na consciência ganha significado quando tem uma referência simbólica" (HUMPHREY, 1976, p. 93). Os rastros dessa individualidade são percebidos em um tempo que se expande ou se quebra como esboço da solidão do homem e se fecha para proteger-se da cidade ou do outro alheio a ele ou ignorado por ele. Luiz Costa Lima afirma, ao referir-se a Baudelaire – que é quem dá início à transformação do tema da solidão em forma – que esse sentimento é o resultado da:

> sensação de estar banido, transformação do exílio romântico, ao mesmo tempo em que o distancia destes seus antepassados, o torna de seu tempo, presença que, sem ser um projeto consciente e sem se confundir com seu gosto de exibição, o obrigará a transtornar o caráter estabelecido pela linguagem poética (LIMA, 1980, p. 115).

Auerbach percebe que o narrador quase desaparece, misturando-se aos personagens para, deste modo, experienciar a consciência de outrem. Os acontecimentos externos se

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

constituem, portanto, como "andaimes", conforme Auerbach, para dar o que ele denomina de unidade ao processo de mímese, ou seja, o que desencadeia o fluxo da consciência ou andamento da psique é um fragmento ou recorte da realidade material, um elemento exterior que tem a função de dar suporte à relação concreta entre vida exterior e interior, afinal não há como desenvolver uma reflexão sem um estímulo material. A ficção da intimidade não produz um olhar estático para o objeto, mas capta o movimento que se registra na sensação que esse produz na personagem – e essa será o maior advento do Impressionismo. Como afirma Nathalie Sarraute (1900 – 1999), há "uma expansão inúmera de sensações, de imagens, de sentimentos, de lembranças, de impulsos, de pequenos movimentos embrionários" (SARRAUTE, 1956, p. 98, tradução nossa)[15] que se conjugam, se enovelam, se desfazem no que a autora chama de a "onda das palavras". Os recortes da realidade são vistos como elementos esparsos e múltiplos que se fundem simultaneamente a fim de dar um novo contorno ao tempo e ao espaço. É notável que haja uma modificação no ponto de vista do texto (o narrador dilui-se para dar vazão à personagem) e na importância do cumprimento da peripécia (centro da trajetória romanesca), já que se subordina o acontecimento exterior ao interior e cria-se uma nova visão de mímese. O autor percebe que o destino do herói perde o seu valor; na descrição da intimidade, o caminho percorrido (trajetória mental) sobrepõe-se ao fim catártico. Não há mais unidades de lugar ou de tempo, mas justaposição, compondo um mosaico de indagações que entornam o sujeito – é o que Auerbach chama de *conjeturas*:

> Seja como for: não se trata, aqui também não, da manifestação objetiva do escritor sobre as suas personagens. Ninguém sabe nada com certeza aqui; tudo não é senão conjetura, olhares que alguém deita sobre outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar (AUERBACH, 1971, p. 467).

É claro que, em se tratando da interioridade do *eu*, se procurarmos verdades, talvez não as encontremos, uma vez que não há como o leitor ter acesso, ao mergulhar na consciência, a algo que a própria personagem desconhece, salvo quando o narrador

---

[15] "un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

antecipa uma compreensão. Além disso, na realidade material, também se percebe somente o que é constituído como forma, pois o conteúdo da mente é opaco, inacessível por vezes até mesmo para o próprio sujeito, porque talvez esteja ainda em estado latente. A narrativa a que estamos nos referindo visa, portanto, ao processo e não ao fim; é a resposta aos estímulos exteriores em formação. É um olhar que não se detém ou aprisiona o objeto, mas que se dispersa em sua construção. Auerbach chama esse estímulo exterior de unidade, no entanto o termo escolhido parece remeter a um significado estático ou em bloco, o que não pode ser aferido à proposta dessa ficção. Tendo como pressupostos, portanto, os apontamentos do autor, podemos afirmar que as categorias textuais adquirem um novo *status*:

1) Tempo: o tempo interior é mais amplo e repleto de nuanças que o tempo cronológico. Subjetivo, ele não encontra representação similar na realidade. Para o sujeito, uma lembrança possui um tempo impossível de ser cronometrado. Assim, um acontecimento exterior é medido de forma diferenciada pela consciência sendo submetido à importância dada pela personagem. Além disso, o tempo da consciência não é linear, constitui-se como um emaranhado de fragmentos, pois a mente pode responder a diferentes estímulos ao mesmo tempo, dando mais ou menos extensão ao fragmento que merece destaque.

2) Ponto de vista: o olhar do narrador deseja ocultar-se para desvelar a consciência ou as consciências. Neste processo, é importante lembrar que, conforme Auerbach, o ponto de vista do narrador exterior ao romance desaparece, e os acontecimentos e seres presentes na narrativa são observados internamente, ou seja, não há quase resquícios de realidade objetiva: tudo que é narrado passa pela visão subjetiva da personagem. Além disso, Auerbach reconhece as diferenças nos níveis da consciência (níveis tonais – às vezes mais práticos, outras vezes mais poéticos) e a multiplicidade de vozes, caracterizando os personagens entre participantes e não-participantes (os não-participantes seriam aqueles que se apresentariam no texto delineados pela memória). O mais significativo do exercício de entendimento de Auerbach é questionar a confiança no narrador ao apresentar não mais apenas um ponto de vista, mas pontos de vista conjugados. Dessa forma:

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

> Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua sequência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade, que pareciam ter em cada caso. Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado (AUERBACH, 1971, p. 476).

3) Acontecimento: Em relação à peripécia, percebe-se que o destino – objetivo e fim da trajetória romanesca – também se dissolve. A unidade, assegurada por um fato aparentemente insignificante, "libera ideias e fileiras de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais" (AUERBACH, 1971, p. 475). A sucessão de fatos subordina-se ao processo de reflexão. Auerbach compreende que não há mais um momento tenso, de catarse, ou algo a ser desvelado que possa modificar a ordem da história, mas uma sucessão de pequenas angústias que se chocam e produzem a tensão do sujeito, logo do texto.

Essa escritura tensa é a figuração da neurose, a tentativa do *eu* ordenar os conteúdos da consciência a fim de suavizar a angústia. É como se as colisões entre as palavras possibilitassem ao homem entender finalmente o que sempre ali esteve, e que ele, no entanto, se negava ou se escusava a enxergar. Talvez o que queira o *eu* seja o lugar da fenda, do corte ou da deflação a que se refere Roland Barthes (2002, p. 12). O êxito de um autor pode estar, segundo o crítico, na proeza de manter a mímese da linguagem, pois é essa uma das fontes da ambiguidade humana (2002, p. 15). O interesse do relato não está mais no conteúdo, mas na estrutura que o envolve e o contém, assim a experiência de mergulho na psique não é simplesmente a leitura de um relato, mas o convite à fruição, ao paradoxo, às esfoladuras do homem.

Auerbach entende essa fratura como o processo multíplice de consciências resultado do alargamento dos horizontes do saber humano, do estreitar-se do homem na Terra e das crises e perturbações das mais diversas áreas em todos os campos – religioso, filosófico e econômico. O ponto de vista não é mais apresentado como um foco estanque,

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

mas como uma estrutura móvel, portano mais verossímil, uma vez que a vida está repleta de descontinuidade. O autor da narrativa de introspecção não produz uma síntese da realidade nem a estreita, como por vezes aparece nos comentários de Auerbach, mas, pelo contrário, amplia a experiência subjetiva, redefine e questiona a existência de um único centro na história – se selecionamos um aspecto como importante, acabamos automaticamente excluindo os demais. É claro que a preocupação em explicar os mecanismos da mente nada mais é que uma extensão do Realismo, pois se deseja destrinchar o funcionamento da mente humana, no entanto, ao cercar o objeto, percebe-se que é impossível fazê-lo – a ficção da intimidade é neste aspecto muito mais um projeto do que uma realização, e talvez esteja exatamente neste ponto a sua característica mais marcante, pois produz uma escrita a qual está sempre por refazer-se. O crítico alemão afirma que, em Virgínia Woolf:

> Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a 'verdadeira' Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e o fique sendo de forma totalmente fundamental, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); é tentando aproximar-se dela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando (AUERBACH, 1971, p. 471).

Não existe mais apenas um ponto de vista, um tempo, uma trajetória, mas uma multidão de consciências que se entrecruzam, que elegem suas necessidades e reconstroem a cada instante seus destinos em plena desarmonia, recortando o que desejam da realidade. A procura da verdadeira Mrs. Ramsay, como afirma Auerbach, é apenas um pretexto, o ponto de início da perquirição, jamais o de chegada, pois estamos diante de uma consciência movente. Há sim um contexto sistemático, os elementos não estão dispersos no texto de modo aleatório, no entanto esse não segue regras pré-estabelecidas, pois são arquitetadas pelo sujeito nas fronteiras do discurso, ou seja, no espaço do discurso é o sujeito que estabelece as teias de significado. Lançam-se novos olhares e novas perspectivas

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

– o artista não se satisfaz, mas com o que vê, deseja representar também o que está além do visível; e a obra passa a ser observada a partir de seu conjunto interno. As concepções perdem a unidade, e a tendência é abarcar contradições, é como se o homem percebesse que não há mais como sustentar uma visão de mundo material e prática. É por isso que o cotidiano passa a ocupar cada vez mais o texto, visto que, ao focalizar algo que até então não era visto como central, o olhar se modifica, e esse movimento produz novas percepções.

> Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como a vida quotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais apareçam mais diversos e mais simples seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade (AUERBACH, 1971, p. 485).

Ao iluminar a intimidade, as fragilidades, limitações e fraquezas do homem são expostas. É o fim definitivo de um herói com características que o distanciam dos outros, que o colocam em posição superior ou privilegiada. Há inclusive nesse raciocínio um certo niilismo, pois não se está à procura de um único porquê capaz de dotar a vida de significado, mas de uma multiplicidade de sentidos, impossível de ser abarcada. Esse niilismo estaria no exercício de não aceitar de modo passivo verdades ou categorias estanques. Por outro lado, a imersão do sujeito pode promover um ressentimento ou declínio paralisante, capaz de mergulhá-lo em um abismo interno, apartando-o da realidade material, ensimesmando-se e dando vazão somente aos influxos da consciência.

1. 3 ROBINSON NA SOLIDÃO DISCURSIVA

Os estados de consciência não se repetem de modo idêntico, pois os pensamentos são compostos por momentos heterogêneos que se justapõem e constituem um conjunto

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

desordenado, tramado de maneira diversificada e autêntica. A consciência é formada por uma sucessão de instantes que não cessam e não pode ser delimitada pelo espaço. Em 1889, o filósofo francês Henri Bergson publica **Essai sur les données immédiates de la conscience**, seguidos de **L'Évolution créatrice**, 1907, **Durée et Simultaneité**, 1922, **La Pensée et le Mouvant**, 1934, entre outros, opondo-se aos preceitos do positivismo e do materialismo científico. A teoria de Bergson propõe que o verdadeiro conhecimento é produto da intuição e da percepção imediata, evidenciados pela experiência interior. Entre seus preceitos mais importantes, sem dúvida está o de *durée*, ou seja, o de aglutinação de espaço-tempo, o princípio gerador que proporcionou o entendimento das cadências da intimidade. Para o filósofo, as categorias temporais estão sempre em movimento, porque o presente constrói-se a todo instante: "é, portanto, apenas do ponto de vista do presente que o presente me parece ter sido contido no passado" (LIMOINE, 2002, p. 23, tradução nossa)[16].

A intuição auxilia-nos a compreender tanto o objeto como o dinamismo de seu entorno e apreende os fatos envolvidos no tempo. As descobertas do filósofo auxiliam-nos, por conseguinte, a olhar de modo distinto a realidade: fluida, contínua e perene. Essa é a intuição dos simbolistas que transformam a linguagem em experiência mais profunda que o intelecto; Hauser, ao referir-se a essa estética, chama esse processo de "alquimia do verbo" – expressão cunhada por Arthur Rimbaud (1999, p. 925). Para descrever uma consciência que se endereça a ela própria, não se pode, portanto, fixar-se o olhar para a realidade externa ao texto, é necessário mergulhar e acessar de forma direta, de preferência sem a intromissão do narrador, a intimidade pura da personagem e, deste modo, exteriorizar seu conteúdo em forma de discurso. A multiplicidade de direções da filosofia bergsoniana nos ensina que "a personalidade resulta de um mundo de tensões onde o homem, fragmentado e múltiplo, determina subterraneamente o seu pensamento em relação ao poder da intuição e à dominação do instinto" (SALADO, CHARBONNIER, WOLKENSTEIN, ZIEGER, 2001, p. 100, tradução nossa)[17]. Bergson apreende as

---

[16] "c'est donc du point de vue du *présent* seulement que le présent me semble avoir été contenu dans le passé".

[17] "la personalité résulte d'un monde de tensions où l'homme, fragmenté et multiple, détermine souterrainement sa pensée par rapport à la puisance de l'intuition et la domination de l'instinct".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

modulações da interioridade ao apresentar a *durée* como esse tempo o qual se dilata e se estilhaça simultaneamente.

Todas essas questões impulsionam-nos a rever que a discussão do conceito de realidade na literatura não é um fato de modo algum isolado do processo histórico corrente ou das discussões que visam explicar ou desvendar as estruturas sociais a partir do ponto de vista literário. Sabemos que a criação artística não é a vida exterior, e é impossível apreendê-la totalmente, mas, como diz Käte Hamburguer (1896 – 1992), essa aproximação ou discussão é sempre tema da teoria da ficção porque é a realidade "material da criação literária" (HAMBURGUER, 1975, p. 2). Para explicar o processo de representação na poesia, o que pode ser útil em parte para nossa discussão na prosa da intimidade, Hamburguer afirma que o conceito de mimese, desenvolvido por Aristóteles para compreender os gêneros miméticos (drama, comédia e epopeia), não pode ser estendido da mesma forma à poesia lírica. Hamburguer encontra nos apontamentos de Friedrich Hegel (1770 – 1831) uma noção de representação que se expande, e não mais se relaciona diretamente à vida material, mas à ideia, à imagem que o espírito faz de um objeto material. Assim: "a realidade volatizada[18], na forma de conceito puro, é aquela que, tanto na linguagem poetizante como na não-poetizante, pode ser construída na prosa do pensamento científico. Hamburguer também retoma as reflexões de Benedetto Croce (1866 – 1952), discípulo de Hegel, utilizando os conceitos de conhecimento intuitivo e conhecimento lógico: o *intuitivo* é o individual, associado às imagens; e o *lógico*, o geral, atrelado aos conceitos.

Se fizéssemos uso dessa tipologia, poderíamos aproximar o intuitivo de Bergson à imagem interior, e o lógico, à realidade material; no entanto, é importante lembrar que, conforme os preceitos do filósofo francês, uma imagem é sempre interior ou exterior em comparação a outras, e não há limites estreitos para essa demarcação, uma vez que os pontos de vista são móveis, só podemos estabelecer relações ou oposições se as combinarmos e as tratarmos em conjunto. Poesia simbolista e filosofia, conforme Laurent Jenny, coexistem no domínio da expressão da psique e podem nos auxiliar a penetrar no âmbito da representação da intimidade ficcional:

---

[18] Entenda-se "realidade volatizada" como a ideia que se faz da realidade material.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

> É o segundo eu, muito mais superior e inexprimível, que é debatido pelos simbolistas. Esse, infinitamente móvel e confuso, só se solidifica com o sofrimento. Isso seria como um contorno atrás de uma vidraça: se nós passamos rápido, ela foge, mas desde que a atenção fixe nosso olhar sobre as trevas, a figura logo sai da sombra e fala com a gente. Ora os termos escapam uns aos outros... para descrever o caráter particular e individual de uma emoção assim contemplada em sua origem. A falta de palavras que a moldem, se maquinará logo a ideia de suscitar esta emoção, de evocá-la no leitor até que, subjugado, ele a viva inteiramente até que ele experimente todas as suas finas ressonâncias em seu coração, até que sua alma refrate as mais tênues colorações. Daí, também, o recurso fatal à expressão simbólica, a única capaz de não perturbar a delicada polifonia de um estado de espírito (JENNY, 2002, p. 25, tradução nossa).[19]

A percepção será a maneira de relacionar, arquitetar, decodificar as imagens que fazemos do mundo, e, sabido que não há mais unidade a representar, os fragmentos serão a forma de transpor a exterioridade à intimidade. O olhar modifica-se já no século XIX, e inicia-se uma ânsia por uma nova representação. Não é à toa que o escocês David Brewster (1781 – 1868) inventa o caleidoscópio em 1817 – na imagem do caleidoscópio, descrevem-se figuras diversas a cada movimento do cone, demonstrando a infinidades de combinações que podem se estabelecer com os mesmos objetos. Descrever a realidade interior cambiante pode ser o que Salvador Dali (1904 – 1989) entende como a expressão da vontade de "apresentar o sujeito como um engano inconsistente no centro do universo objetivo" (DALI apud LAURENT, 2002, p. 175, tradução nossa)[20] e, portanto, torná-lo mais real. Para referir-se ao domínio da vida interna como centro de interesse do homem, dirá o filósofo Schopenhauer: "a arte consiste em se atingir um máximo de movimento

---

[19] "C'est au second moi, beaucoup plus intérieur et inexprimable, que se sont attaqués les symbolistes. Celui-ci, infiniment mobile et confus, ne se solidifie qu'avec peine. Ce serait comme un visage derrière une vitre: si nous passons rapides il échappe, mais dès que l'attention fixe notre regard sur les ténèbres, la figure bientôt sort de l'ombre et nous parle. Or les termes se dérobent pour décrire le caractère particulariste et individuel d'une émotion ainsi contemplée à sa source. Faute de mots qui la moulent, on s'ingéniera donc à la susciter, cette émotion, à l'évoquer chez le lecteur, jusqu'à ce que, subjugué, il la vive entièrement, jusqu'à ce qu'il en éprouve toutes les fines résonances en son cœur, jusqu'à ce que son âme en réfracte les plus ténues colorations. De là encore, le recours fatal à l'expression symbolique, la seule capable de ne pas troubler la délicate polyphonie d'un état d'âme".

[20] "montrer le sujet comme un leurre inconsistant au sein d'un univers objectif".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

interior com um mínimo de movimento externo, pois é a vida interior que constitui o nosso verdadeiro interesse"[21] (SCHOPENHAUER apud COHN, 2001, p. 22, tradução nossa). Nessa afirmação, o movimento artístico já se mostra arrastado ao centro do texto, logo à intimidade. Dorrit Cohn, autora de **La transparence intérieure** (1978), acrescenta que Schopenhauer antecipa a visão moderna da arte ao enfatizar a realidade subjetiva à factual. Um dos filósofos mais lidos do Simbolismo (LAURENT, 2002, p. 18), Schopenhauer propõe reflexões valiosas ao nosso estudo. Ao expor a representação como vontade, o filósofo alemão cria um conjunto de signos que se agrupam ou se escondem em outros signos em busca de uma objetivação. Desse modo, o homem, em processo de ensimesmamento, dá-se conta das vontades e pode ou não dominá-las. O papel da consciência será o de arquitetar cada vez mais vontades, mais desejos e, portanto, mais frustrações. Uma das formas de escapar a esse ciclo vicioso, conforme o autor, encontra-se no âmbito artístico, capaz de suavizar a dor ao oferecer ao homem um contato estreito com a sua intimidade. É esse o movimento que será desfrutado pelos simbolistas e antecipará o mergulho na consciência da narrativa moderna – um olhar que não vai da sociedade para o indivíduo, mas do indivíduo para o mundo. Eis "a típica posição que assumia Julien Sorel, em **Le rouge et le noir**, contemplando do alto da montanha a pequena cidade que detestava" (LIMA, 1980, p. 114). Para libertar-se do ciclo dos desejos, Schopenhauer propõe a contemplação estética como exercício da libertação das vontades. A filosofia de Schopenhauer influenciará, no Brasil, a poética de tom metafísico de Augusto dos Anjos. Machado de Assis (1839 – 1908) também será um leitor assíduo do filósofo.

O processo de descoberta da intimidade é, portanto, um fenômeno que ocorre sob a influência de diversos fatores. Assim, os brevemente apresentados nessa tese somente apontam que, embora a intimidade estivesse presente na literatura antes do século XX, é a partir desse período que ela se consolida como forma. As influências das descobertas nos campos da psicologia, da filosofia, da ciência e das artes em geral são significativas para compreendermos como o ponto de vista sobre a arte até a virada do século XIX – XX se vê obrigado a modificar-se para conceber o homem moderno e seus desdobramentos. Na

[21] "l'art consiste à parvenir à un maximum de mouvement intérieur avec un minimum de mouvement extérieur; car c'est la vie intérieur qui constitue notre véritable intérêt".

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Europa, esse movimento pode ser associado ao período entre guerras que repensa o papel do homem, seu destino e suas crenças no outro, mas não só isso: um novo mundo é construído para dar conta da simultaneidade, de um tempo que é passageiro, em transição e descontínuo. O universo dos pensamentos, das sensações e do espírito apresenta-se em composição, isto é, faz parte do objeto material que se transforma em experiência sinestésica, e a intimidade transborda do sujeito ao objeto. O comentário de Hauser sobre o apontamento do francês Paul Bourget (1852 – 1935) acerca do Impressionismo (o qual poderia ser utilizado integralmente ao texto moderno) bem define os contornos desse momento:

> Quando Paul Bourget sublinha que, no estilo de seu tempo, a impressão causada pela página é sempre mais forte do que a do livro todo, que a causada por uma frase é mais profunda do que a de uma página, e que a de uma palavra isolada é mais impressionante do que a de uma frase, o que está descrevendo é o método do Impressionismo – o estilo de uma visão de mundo atomizada e dotada de grande carga dinâmica (HAUSER, 1999, p. 903).

O desgaste do processo de representação toma como parâmetro os textos de Honoré de Balzac (1799 – 1850) e Gustave Flaubert (1821 – 1880), porque são os mestres e modelos do final do século XIX. Virgínia Woolf, James Joyce, William Faulkner (1897 – 1962) ou Marcel Proust não são escritores que se contrapõem à visão de Balzac e Flaubert, mas, impulsionados por uma inquietação semelhante, focalizam outro aspecto da realidade e, sobretudo, transformam o conteúdo em forma, alterando a visão do todo para a parte ou para o que antes era meramente um detalhe: a intimidade da mente das personagens. A narrativa de introspecção – e nesse caso a língua francesa parece dar um tom poético à designação, *fiction de l'intime*, – apresenta uma tonalidade realista, mas não aquela que pretende aclarar tudo e nada ocultar, mas a que almeja iluminar uma faceta sombreada, provocando a atenção do leitor para o que é sugerido tal qual o brilho nos olhos de um personagem que não resiste e desvela uma nova faceta de sua miséria. Essa era também a preocupação do Romantismo que é crucial para entendermos esse processo, porque é no Romantismo que o artista, além de mergulhar como nunca antes na subjetividade, também

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

se convence da necessidade de representação de uma realidade não-visível. Um exemplo ilustrativo desse desejo encoberto encontramos em Machado de Assis, que, no período dito Naturalista/Realista, junto com Raul Pompéia, inicia a façanha do desvendamento da mente. No conto "A causa secreta", de Machado de Assis (1839 – 1908), o sabor pelo sofrimento é apresentado a partir de um *close-up* no sorriso satisfeito e repleto de vivacidade de Fortunato, que, ao cortar a terceira pata do rato, se deleita diante da dor:

> E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois os voltou novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida (ASSIS, 2007, p. 374).

O ponto de vista de Machado de Assis de fato jamais esteve preso a modelos; ao observar Fortunato, o olhar do narrador é clínico, minucioso e atento a todos os movimentos da personagem. Ao colar seu ponto de vista praticamente nas costas dos entes literários, percebe-se que a descrição dos homens e da vida que os cerca está muito aquém de preocupações que nada desvelam sobre a intimidade da psique, tal qual o "número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha", como afirma no ensaio *O primo Basílio* (ASSIS, 1985), sobre a obra de Eça de Queiroz (1845 – 1900). Machado ainda apresenta, na descrição acima, seus personagens como opacos; sentimo-nos de fato muito próximos deles, no entanto estamos ainda à mercê do narrador, pois tudo que é mostrado passa anteriormente pelo seu ponto de vista. É um olhar que se espraia sem dúvida, além dos homens e dos objetos, e ilumina o detalhe, apresentando uma expansão do ponto de vista e ampliando as dimensões espaço-temporais. Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), por exemplo, os saltos na memória relativizam as fronteiras estáticas do tempo – marca de imersão na intimidade, afinal o narrador, em

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

primeira pessoa, é livre para fazer os recortes que julgar conveniente. É claro que talvez seja mais aparente pensarmos em **Dom Casmurro** como exercício de mergulho na memória, contudo parece que está em **Brás Cubas** a estratégia de conjunção temporal. Este livro talvez seja o mais cinematográfico dos textos de Machado, pois, ainda que o tempo obedeça a uma ordem cronológica, esse é suspenso para o narrador – parece ser essa a forma de narrar após a morte – proporcionando-lhe mobilidade. A transfiguração da consciência e a tentativa, portanto, de representar e entender a mente, já haviam sido polvilhadas em José de Alencar (1829 – 1877) em **Lucíola**, mas configurou-se como forma em Raul Pompéia (1863 –1895), com o qual a inquietação de Sérgio transforma-se em linguagem poética e revela a fratura do *eu* da história ou do relato, produzindo uma dissonância no texto. O delineamento ou o desvendar de um "certo sentimento íntimo" (ASSIS, 2009) dota a narração de verossimilhança ao expor a humanidade da personagem ou do narrador, estabelecendo um laço estreito entre o leitor e o texto: quanto mais fundo é o mergulho no humano, mais próximo do leitor e de sua experiência – eis a característica do regionalismo de Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa, que transcendem o pitoresco.

Em **Lucíola** (1862) mais precisamente, os traços de intimidade são pincelados pelo narrador produzindo um salto de análise não só na obra, mas em toda a produção do autor; nenhuma outra personagem de Alencar apresenta um exercício de imersão semelhante a esse. Paulo, narrador em primeira pessoa, toma a voz no texto para si, a fim de melhor controlar o ponto de vista do interlocutor e o da personagem Lúcia, que o levará à queda. Com o intuito de se salvar, Paulo toma as rédeas da narrativa, como bem faz Bento Santiago em **Dom Casmurro** (1899) para expurgar-se do sentimento de culpa. O texto em primeira pessoa é, com frequência, um processo de desabafo e libertação. O narrador, ao apropriar-se de sua história, convence-se de suas escolhas e redime-se de suas faltas. Para que o leitor acesse a interioridade da personagem e faça dela seu processo psíquico, é necessário transformá-la em experiência discursiva, pois somente quando quem lê se sente participante de uma humanidade que não é a sua é que ele está pronto para incorporá-la (CANDIDO, 2002); e nada melhor que a culpa, o erro, o deslize para dotar o texto de um aspecto mais humano. O narrador Paulo, ao fazer uso da expressão direta do discurso, propicia instantes de libertação à personagem Lucíola, em que a lembrança do sofrimento

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

da jovem assombra a mente de Paulo. A personagem de Alencar é detentora de uma ambiguidade, resultado tanto do caráter da protagonista (dividida entre a culpa e o desejo e o amor) quanto do entendimento aparentemente ingênuo de Paulo (que projeta na amada uma pureza incapaz de aliar espírito e corpo).

> – Sentia a morte que me invadia o corpo, enquanto eu vivia dentro dele sofrendo torturas horríveis. Se eu tivesse ainda minha mãe expirante diante de meus olhos, amaldiçoando-me no seu último soluço; se por algum crime infame me açoitassem nua pelas ruas, cuspindo-me às faces no meio das vaias do povo, creio que não sentiria o que sinto nesses momentos. Por que razão? (ALENCAR, cap. XVIII, p. 125)

Traçando um viés entre a obra de Alencar, Machado e Pompéia, verificamos que a tentativa de imersão na mente da personagem esboça-se em Alencar, concretiza-se na obra de Machado de Assis – ao construir um narrador que "faz piruetas" diante de quem lê, debocha e brinca com a miséria que é sua (personagem e narrador), mas também do leitor –, e formaliza-se na linguagem poética de **O Ateneu** (1888) ao fazer uso dos recursos da poesia e da imersão nas impressões. Para entendermos as estruturas narrativas que enlaçam a intimidade, é necessário atermo-nos primeiramente à construção do narrador, pois é ele que descortina ou não os limites do ficcional, é ele que tem o controle total das cenas. No trecho acima da obra de Alencar, quando Lúcia fala que devido à culpa é incapaz de gerar um filho, é a voz de Lúcia o centro de interesse do trecho, e é dessa forma que o relato torna-se mais dramático, logo o uso do discurso direto da fala da personagem faz-se necessário, pois assim nos sentimos testemunhas da cena. Em Machado de Assis, por exemplo, um dos aspectos que deixará seus personagens mais humanos e, consequentemente, mais realistas que os de Alencar, serão as falhas, os lapsos ou os medos desvelados pelo narrador em primeira pessoa.

O discurso em primeira pessoa, sobretudo o monólogo, que será estudado posteriormente, será a forma dessa composição que encontra no narrador a estrutura propícia de representação a partir do falhado, do fissurado, em processo de destruição e ruína. Em **O Ateneu**, esse artifício será explorado como uma tentativa de transformar o conteúdo da subjetividade em forma da ficção. Roberto Schwarz intui que há um

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

descompasso produtivo na obra de Pompéia que se liberta dos preceitos realistas ao construir uma presença emotiva do narrador, costurando entre os tempos o passado do menino, objetivo, e o presente do texto, rico em emoções. Segundo Schwarz "é próprio da experiência da interioridade essa anulação do tempo" (SCHWARZ, 1981, p. 28), logo a estranha coesão entre subjetividade poética e objetividade realista produz um elemento coesivo capaz de dotar a narrativa de unidade. Não há um processo de anulação temporal, como afirma Schwarz, mas a tentativa de apresentar que o tempo físico, do relógio e dos acontecimentos, é diferente do interior, da consciência, da lembrança. Pompéia é, sem dúvida, o primeiro autor que visa transformar o tempo interior em forma, vivenciando, nos limites entre prosa e poesia, a subjetividade do narrador. Através das memórias do narrador, em sua vivência no internato, o narrador de **O Ateneu** busca sua identidade. Nesse processo, observa-se um descompasso no ato de narrar, pois ora ele se mostra menino, remontando-se, dessa forma, a um passado remoto, ora faz referências ou comentários sobre o presente, inserindo, na voz da criança, os julgamentos do narrador. Assim, ao mesmo tempo em que intenta desvendar a trajetória infantil, apresenta um contador que, relatando a sua história, olha através da janela e tece comentários sobre a atualidade que o cerca, ou seja, quem narra e o que é narrado se misturam no tempo. Ele não desvenda, portanto, somente o tempo[22] mais remoto, mas também o presente; no caso de **O Ateneu**, essa atitude causa, em certas passagens, estranheza. Esse mal-estar em relação à fratura no tempo desencadeia um desconforto entre a história do internato e os comentários do narrador, gerando, como elucida Stanzel (STANZEL In REIS, 2000, p. 119), a quebra ou o fracionamento do *eu* da história e/ou do relato. Esse desajuste é o que Stanzel denomina como o *experiencing self* e o *narrating self*, ou seja, um tempo ulterior ao da

[22] Podemos entender a fratura do tempo no texto como resultado da ansiedade do narrador em tecer críticas à estrutura social vigente, porém, como esse não consegue criar um trânsito perspicaz dos acontecimentos do passado para os do presente, produz-se a fratura. Sabemos que o internato perdurou para Sérgio dois anos; todavia, é quase impossível, por exemplo, descobrir se os acontecimentos se separam por horas, dias ou meses – isso acontece porque o narrador mistura a trajetória passada com a realidade que está fora da janela, ou seja, como o narrador quer, como disse Mário de Andrade, vingar-se, a crítica recai não somente nos fantasmas do passado, mas também se estende a sua própria sociedade. Além disso, o narrador adulto, do presente da história, ainda sofre com as lembranças, por isso a experiência do internato ainda perturba o narrador. Flávio Loureiro Chaves afirma que "a aprendizagem na escola, embora destruindo os primitivos ideais, não faz senão revelar a verdade da existência" (CHAVES, 1978, p. 74).

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

história relatada se constrói. É claro, portanto, que o narrador do tempo presente detém todo o conhecimento sobre a história contada, o que varia é a focalização feita por ele, pois em um momento privilegia as memórias do menino Sérgio; em outro, se volta para o presente, distanciando-se do protagonista, produzindo, desse modo, um certo desassossego no leitor – e talvez seja esse o efeito ansiado, uma vez que as experiências da conturbada infância não poderiam ser narradas sem um processo de ruptura.

A linguagem ensimesmada amplia o ponto de vista realista e retoma, portanto, elementos do subjetivismo, já caros aos românticos, aliados a uma forma talhada à moda simbolista; todavia, essas modificações na ficção não podem ser estudadas como episódios singulares: são ecos que apontam para as alterações que envolveram a passagem do século XIX ao XX. É nesse período que um novo tipo de agrupamento social se desenvolve. As vilas e pequenas cidades onde todos se conheciam e estabeleciam certo vínculo perdem lugar para os grandes centros nos quais desfilam uma quantidade diária de seres sem nome indiferentes à presença do outro. O homem urbano passa a sentir a solidão de outro jeito, em meio à multidão, e essa experiência violenta faz com que ele procure um elo, um relacionamento íntimo ou estreito mesmo que com ele próprio, criando multidões de gentes solitárias. Com o novo ponto de vista, uma faceta da realidade até então encoberta passa a ser desvelada: o individual, imerso no coletivo, independentiza-se como forma. A solidão transfigura-se no cerne do texto moderno. Livre dos grandes eventos e seus destinos, a ficção moderna será livre também da unidade, podendo centralizar-se no recorte. Conforme Nádia Gotlib:

> Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *unidade da vida* e, consequentemente, da *obra*, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 1988, p. 30).

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

A solidão e o desencontro são os temas inspiradores em diversas manifestações artísticas em meados do século XX, período em que a modernidade já estava construída e compreendia-se que podia continuamente transfigurar-se. No centro das pinturas do americano Edward Hopper (1882 – 1967), por exemplo, há sempre um homem – nas cidades – movido por seus afazeres, consumido pela correria dos grandes centros, mas onde estão os personagens dessas pinturas? Aí é que está a genialidade de Hopper: as paisagens por vezes tomam um tom fantasmagórico, surreal, porque são poucas as representações desses movimentos no texto. Isso ocorre porque Hopper não está retratando a realidade a partir de um olhar exterior que, ao partir do objeto ou da personagem, mergulha em sua consciência, mas sim emerge da consciência e focaliza, como em uma câmera invisível, exatamente o olhar do homem que ignora os outros, portanto esses não são retratados nas figuras.

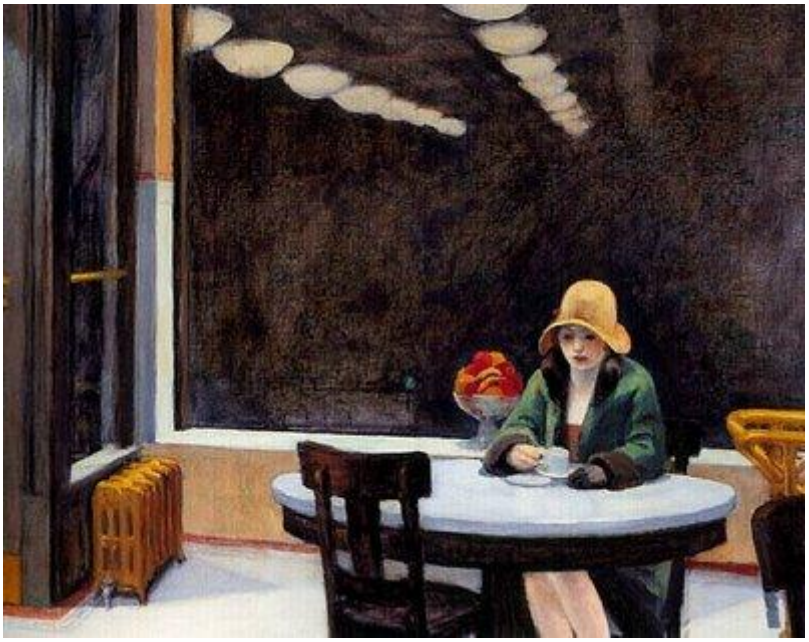
Em *Automat* (1927) – quadro 1, o foco está na jovem à parisiense e em seu instante de devaneio e solidão. Na pintura, quase toda em tons de bege e marrom, o destaque está no casaco verde e na fruteira de tons amarelos e vermelhos ao fundo, o que nos aponta que, mesmo que o olhar possa visualizar o entorno em profundidade, nesta tela não é o outro que se apresenta, esse ainda está ignorado pela consciência do eu, mas o objeto para marcar que o olhar pode ver além, ainda que prefira recortar somente o que lhe interessa. O verde sempre foi lido em nossa cultura como uma cor apaziguadora – não é à toa que essa é a cor preferida de escolas e hospitais –, envolvente e apaziguadora. Esse não é, sem dúvida, o verde que grita dos quadros de Van Gogh que representam os limites, as paixões humanas, o desejo de mudança. Em *Automat*, o verde do manto parece proteger a jovem do mundo, do outro e inseri-la em deliciosa alienação.

Outro aspecto que vale referirmos em Hopper, que bem representa esse espírito de época que edifica o conceito de modernidade, está na busca pela separação entre o público e o privado – talvez uma das características mais reveladoras desse novo estilo na arte. É comum em suas pinturas verificarmos uma janela que protege o homem da multidão. A janela passa então a significar não só a separação entre universo interno e externo, mas materializa esse contraste. Em *Summer interior* (1909) – quadro 2, temos a luminosidade da janela – do outro, da cidade, da multidão – penetrando o espaço interior. Vejamos como a

TRAVESSIAS ED XIII

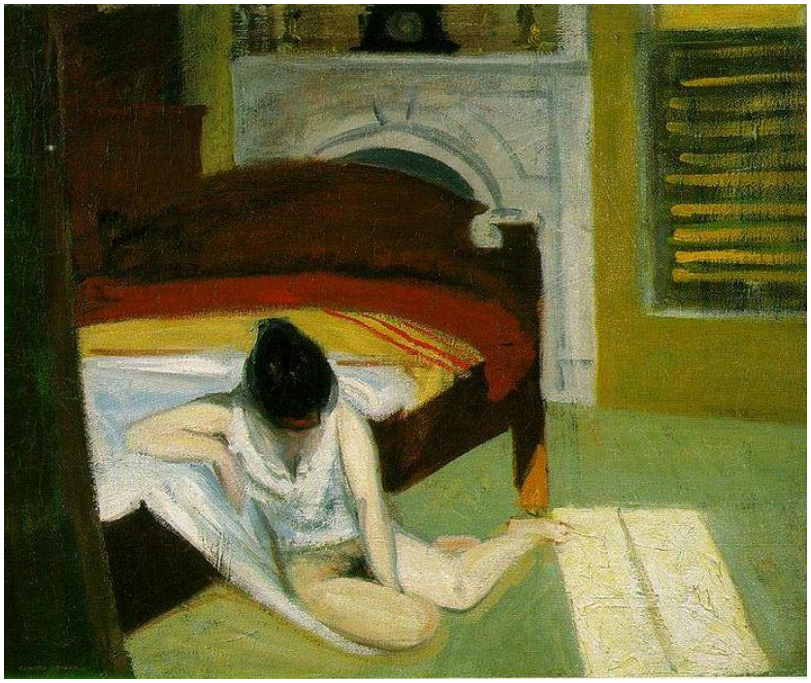
ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

luz da janela toca delicadamente a ponta dos pés da jovem, promovendo um diálogo silencioso entre essas duas dimensões.



TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com



No texto literário, para configurarmos a oposição entre essas duas realidades – o mundo externo e o interno – é necessário instaurar a contradição, a quebra ou a fratura, pois sem elas não se alcança a "totalidade intensa" (FARRA, 1978, p. 22), os olhares ou pontos de vista múltiplos, essenciais para se materializar a estrutura mosaica da atualidade. Os autores que investem em descortinar o funcionamento da mente imbuíram-se da função de desvendar para o leitor as impressões em formação de suas personagens. Dotados de intuição, eles passaram, ao instaurar o espaçamento temporal das impressões ao texto, a desmascarar ou iluminar o escondido, o cindido, o detalhe que revela a fonte dos desejos, lapsos e receios do narrador e das personagens.

L. E. Obolênski destaca, na revista *Rússokoe Bagatsvo*, em 1886, a propósito dos textos de Anton Tchekhov (1860 – 1904), que "onde nós não vemos, não compreendemos e não sentimos nada; onde, para nós, tudo é simples e corriqueiro, é ali que ele (Tchekhov) faz uma grande descoberta" (OBOLÊNSKI apud ANGELIDES, 1995, p. 23. No conto, é a narrativa de Tchekhov que iniciará uma virada no ponto de vista narrativo, e, como afirma Otto Maria Carpeaux (1900 – 1978), os textos do russo "não precisam de enredo: este é

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

substituído por uma visão instantânea, por assim dizer atmosférica, que já é, em miniatura, uma visão completa da vida" (CARPEAUX, 1995, p. 295). Para Raimundo Magalhães Júnior (1907 – 1981), o conto de "atmosfera" – se é que essa definição pode ser satisfatória, já que "atmosfera" parece remeter-nos para fora da personagem, focalizando o entorno, o que não é verdadeira – inicia e se concretiza com Anton Tchekhov e aprimora-se com Katherine Mansfield (1888 – 1923). W. Somerset Maugham (1874 – 1965), referindo-se à neozelandeza, afirma que:

> mais do que o conteúdo, que é dela, Katherine Mansfield deveu a Tchekhov a fórmula de seus contos. Antes, a fórmula do conto começava pela descrição do ambiente ou cenário. Depois, eram apresentados os personagens. Em seguida, contava-se o que eles faziam ou lhes era feito. Por fim, vinha o desenlace. Era uma maneira tranquila de narrar uma história, e o autor poderia prolongá-la enquanto quisesse. Mas, quando os jornais começaram a publicar contos, estes, com as exigências de espaço, tenderam para a brevidade. Diz Maugham que, a fim de satisfazê-la, os autores tiveram que adotar uma técnica apropriada, condensando as narrativas e excluindo delas tudo o que não era essencial. O próprio cenário, a descrição do ambiente, destinado a predispor favoravelmente o espírito do leitor e dar verossimilhança à narrativa, podia ser omitido e hoje geralmente é. Até o desfecho é deixado, às vezes, à imaginação do leitor, o que ao ver de Maugham é um risco, pois, interessado nas circunstâncias descritas, poderá sentir-se burlado. Concorda, entretanto, que, quando o desfecho é evidente, omiti-lo é intrigante e causa efeito. *A Dama do Cachorrinho*, de Tchekhov, lhe parece um exemplo perfeito de omissão do cenário e do desfecho, ficando só o que é essencial – a apresentação dos personagens, o que eles fazem, o que lhe é feito. A isto, acrescenta Maugham: "Um conto que joga o leitor no meio das coisas adquire, é evidente, uma qualidade dramática que conquista e prende. Tchekhov escreveu dezenas de contos segundo estas diretrizes e, quando tendo sua popularidade aumentado, pôde escrever histórias de alguma extensão para serem publicadas em revistas, valeu-se, com muita frequência, do padrão a que se habituara, este padrão ia bem com a natureza do temperamento e a capacidade de Katherine Mansfield (MAUGHAM apud MAGALHÃES, 1972, p. 302).

Há um mergulho, portanto, no nervo da miséria humana. Para sondar as impressões e acompanhar os pensamentos em formação, o autor recorta o essencial, o detalhe que nos remete ao concreto ou materializa a unidade, como afirma Auerbach – o detalhe da luminosidade provinda da janela que deflagra um universo inteiro que ali se

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

configura. Na ficção da intimidade, a personagem busca uma saída para a problemática em que se insere, mas esse processo nem sempre resulta em solução, pelo contrário, uma reflexão desdobra-se e, por vezes, as questões abordadas são insolúveis, por isso o discurso se estilhaça, porque visa representar o movimento, é a tentativa de apreender a consciência em formação e não desenvolver uma peripécia. Não há como dotar de harmonia o processo. Nesse flagrante, o narrador mostra-nos como os incidentes prosaicos repercutem e constroem o *eu* do enunciado e como os mecanismos que permeiam o mundo interior do homem são imprecisos. Configurando-se como forma a partir do monólogo moderno, as impressões ou sensações instauram, no discurso, a motivação íntima do sujeito. Os limites ficam estendidos e móveis para que o leitor possa flagrar a consciência da personagem e estabelecer um vínculo sem filtros com a sua psique. A flexibilidade dessa narrativa, que vai se construindo com o movimento das cidades, entrará em ebulição no século XX.

No Brasil, Adelino Magalhães, nascido em Niterói em 1887, autor de uma obra formada por contos que datam de 1916 a 1946, será o precursor desse novo ponto de vista na ficção. Colaborador da *Revista Festa*, periódico modernista que circulou no Rio de Janeiro entre 1927 a 1929 (primeira fase) e 1934 a 1935 (segunda fase), Adelino Magalhães conjuga os preceitos simbolistas e impressionistas a uma forma que se entrelaça à rapidez das vanguardas. O foco do autor não é a sociedade, mas as impressões e sensações que esta produz no *eu* do texto. O olhar de Adelino não se fixa em um objeto, é um ponto de vista flutuante, uma expansão do tempo interior no enunciado em formação. As situações narradas pelo autor são flagrantes momentâneos e passageiros, pincelando a subjetividade a partir de movimentos descontínuos. A fragmentação do texto de Adelino reflete o choque da sensibilidade do sujeito diante da violência do contato com a multidão e desvela, na ruptura e no desequilíbrio, o "elo contínuo e secreto da permanência humana interior" (BRAYNER, 1979, p. 183). Ao delinear uma outra faceta da realidade, Adelino compreende que é necessário modificar as estruturas espaço-temporais da ficção para dar cadência ao flagrante da psique. As cenas descritas são envolvidas pelo tempo da modernidade, pelo *continuum* da intimidade que se choca com o tempo social. No Brasil, Adelino Magalhães é o precursor do que hoje chamamos de *cultura-flux*.

TRAVESSIAS ED XIII

ISSN 1982-5935
revistatravessias@gmail.com

Em meio aos processos vanguardistas no início do século, verificamos a tentativa em Adelino de descrever o funcionamento da consciência e a inserção da realidade exterior na mente da personagem. Para isso, o autor compreende que é necessário instaurar uma nova figuração do tempo no discurso, não mais um tempo que seja representado em módulos, mas que seja impossível de abarcá-lo em sua totalidade – um tempo contínuo, ou seja, o da intimidade, por isso a fragmentação. A partir dos recortes temporais, tem-se a ideia do todo, como em um *iceberg* – sabemos que há algo maior do que é possível observar a partir da superfície, no entanto não podemos abarcá-lo.