

## Para além do literário (dois momentos: França do século XVIII e Brasil do XIX): de Sade a Pompéia

Prof. Dr. André Luiz Barros da Silva

### Resumo:

*Examinaremos as estratégias de escrita de autores do século XVIII francês e do XIX brasileiro para propor uma reflexão sobre o momento contemporâneo em literatura. Textos de Rétif de la Bretonne e Sade, no séc. XVIII, Euclides da Cunha e Raul Pompéia, no XIX, e um ensaio de Nuno Ramos, no XXI, serão alvo de nosso exame. Em jogo estão as transformações rumo às vanguardas, a partir de Baudelaire, a estabelecer um novo momento da modernidade, do qual fazem parte Pompéia e Euclides. Assim como o século XVIII francês, é momento de iuntensas mudanças estéticas e culturais; por isso, obras daquela época, como Les contemporaines (Rétif) e secrète d'Isabelle de Bavière (Sade), podem esclarecer pontos centrais da modernidade que se radicaliza nos anos 1870-90 – e que chega transformada, hoje.*

**Palavras-chaves:** Literatura francesa do século XVIII; Marquês de Sade; Raul Pompéia; vanguardas; literatura contemporânea

### 1 Introdução

Em seu livro *Pequeno manual de inestética* (1998), o filósofo Alain Badiou (BADIOU, 2002) reiterou um diagnóstico sobre as vanguardas dos anos 1910-1920 – como sabemos, herdeiras de Baudelaire, Mallarmé e companhia –, como radicalização cultural da vontade de destruição. Em *O século*, sobre o século XX (BADIOU, 2005), ele volta a tratar de certas vanguardas e de sua relação com a ação política para tentar mostrar como elas teriam representado uma “vontade de real”, ou de ultrapassagem da relação arte-vida, de modo a transformar ato poético em ato prático, numa nova espécie de projeto de perfeita “immediatez”, no sentido de sonhar com uma não mediação entre a arte e seu entorno, que poderíamos chamar de vida, de política, de *práxis*, etc.

Sem querer seguir o fio intrincado do pensamento do filósofo, marquemos essas duas posições para tentarmos propor vias de reflexão sobre o estado da situação presente, tendo como eixo questões como o lugar e a importância da crítica e da literatura hoje. Parece claro que esse momento se inicia em algum ponto dos anos 1970, dada a projeção da literatura e de sua crítica até então. É o mesmo instante em que o chamado modernismo, e as últimas vanguardas, as dos anos 1960 e 70, parecem sair da cena cultural mundial. Será que o foco naquilo que (aparentemente) deixamos de lado, não seria uma forma de pensar o momento contemporâneo? É a que me proponho.

### 2 Mudanças na estética e na percepção do tempo histórico

Recortemos a questão a partir de três citações das *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin (1940). Trata-se, como sabemos, de autor que tenta pensar o estético e o político, e que acolheu as transformações das vanguardas, ao contrário de outros pensadores marxistas de sua época (inclusive dentro da Escola de Frankfurt). Citemos o aforismo 16 do texto de Benjamin:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do

historicismo, com a meretriz ‘era uma vez’. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* história.

Ele aproveitou essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história.

“Comparados com a história da vida orgânica na Terra”, diz um biólogo contemporâneo, “os míseros 50.000 anos do *Homo sapiens* algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora.” O “agora”, que como modelo do messiânico abrevia num resumo inco-mensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no uni-verso pela história humana. (BENJAMIN, 1994, p. 154 et seq.).

Esse etos desejado de um “materialista histórico por vir” (o “novo homem” do comunismo, do qual faz parte, para Benjamin, uma nova percepção do tempo histórico) se aproxima em muitos aspectos daquele que Baudelaire alinhavou, também de modo projetivo, em seu famoso “O pintor da vida moderna” (1863). Trata-se, a nosso ver, de Benjamin dialogando com uma teoria do sujeito das vanguardas, que quer criar um modelo de etos em que o dândi representaria o sujeito-artista do banal e da superfície, o mesmo sujeito da epifania, ou seja, de laivos fragmentários de sublimidade em meio a uma vida concreta, violenta, na afirmatividade capitalista da grande cidade, um *locus* do qual nenhuma Natureza, nenhum campo idealizado (o *utopos* antigo por excelência) poderia nos salvar.

Gostaria de destacar, desse etos proposto por Baudelaire e retomado, em bases marxistas não-ingênuas, por Benjamin, dois aspectos que podem nos guiar na reflexão sobre nosso próprio etos entre acadêmico-artístico e editorial-jornalístico-mercadológico, hoje. Trata-se, por um lado, da noção de uma superficialidade afirmada, que se reflete na experiência de um aqui-e-agora autorreferente (ou seja, uma mônada que se nega a relacionar-se, axial ou temporalmente, com o passado e o futuro), e, por outro lado, da própria ideia de afirmatividade, de uma positividade que não seja otimista, num paradoxo impressionante, muito presente em um outro grande pensador do tempo e da ultramodernidade (forma como podemos chamar a radicalização vanguardista da modernidade) – Nietzsche. Trata-se, para Nietzsche nos anos 1870-80, assim como o fora para Baudelaire nos anos 1850-60, tentar levar o pessimismo da civilização que se baseia no corporal (Freud dirá, no pulsional), sem que nenhum humanismo nos livre do agonístico, da luta, da violência do convívio, até o ponto em que se ultrapasse o próprio niilismo como destino da melancolia diante da morte de Deus, ou seja, da inexorabilidade da imanência (volitiva-corporal-pulsional). Daí surge o conceito de vontade de poder, a unir o super-homem por vir ao projeto de autonomia (e soberania) estética da vanguarda recém-nascida. (Não entraremos, aqui, na difícil questão – entre várias – de saber se e até que ponto essa posição se sintoniza com o competitivo, com a “metafísica ocidental”, como diz Heidegger, em suma, com o vetor do capitalismo, contra o qual Benjamin obviamente quis lutar).

Recapitulando os dois aspectos destacados: **Primeiro:** a *superficialidade* do novo etos (como todos sabemos, o dândi, assim como o futurista, o dadaísta, o formalista russo e todos aqueles que fizeram da colagem ou da montagem um procedimento estético típico da vanguarda, como destaca Peter Bürger em sua *Teoria da vanguarda* – todos eles lidam com o superficial construtivamente, negando-se a mergulhar nas profundezas do passado individual ou coletivo, ou dispendo desse passado como fragmento, como bem percebeu Benjamin); **em segundo lugar:** relação com o afirmativo, como ultrapassagem tanto do otimismo (seja o do progresso, seja o da vertebralidade ou da coerência do sujeito individual), quanto do niilismo, a doença contra a qual Nietzsche se insurgiu.

O contemporâneo recusa tanto formas de profundidade histórico-axiais, quanto niilismos e melancolias (cujos últimos testemunhos foram exatamente daqueles que tentaram aplicar vias sistematizadas de transformação da realidade). Sintetizando, em dois exemplos: enquanto Nietzsche

rompe com o melancolismo espetacular de Wagner, o dândi de Baudelaire rompe com o “mal do século” romântico.

Adiantemo-nos e digamos que o contemporâneo *resolve* de forma inusitada essas duas questões – mas “resolver”, nessa frase, precisaria ser uma metonímia para um não mascaramento das tensões constitutivas do momento, uma inclusividade de fortes tensões num estado de coisas sempre e a cada momento precário. Como se vê, é um “resolver” que se aproxima bastante do “irresolúvel”.

Esse “agora” que se precariza, já que se quer prenhe de possíveis rupturas (“ruptura”, como se sabe, é um termo caro às vanguardas para descrever a força própria, por assim dizer “não contextual”, ou seja, a-histórica – um sonho estetizante da vanguarda e estético-político de Benjamin), não seria exatamente aquele que consegue escapar do *continuum* da História, de que falava Benjamin?

### 3 Sade e Rétif: duas estratégias de representação do tempo na literatura

Tais questões, que talvez pareçam amplas demais, devem ficar mais claras (e aguçadas) se nos aproximamos de duas obras do século XVIII francês, *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*, do Marquês de Sade (1804), e *Les contemporaines*, de Rétif de la Bretonne (1780-83). Nosso recuo estratégico se justifica porque naquele momento a modernidade, por assim dizer, se forma e se conforma, em vários âmbitos da cultura e da política, num turbilhão de transformações patente no próprio fato de um autor como Sade representar o exato oposto do otimismo iluminista. A escolha é motivada por uma questão que cremos ser central na reflexão sobre o momento contemporâneo. Trata-se da retomada de novas formas de historiografia (em especial a partir da escola dos *Annales*, na França dos anos 1940), em especial a predileção pela “longa duração”, na expressão de Braudel. É nesse sentido que pretendemos incluir em nossa articulação reflexiva o fato de as pesquisas sobre a pré-modernidade (da Grécia antiga ao século XVIII) terem tido imenso fomento em décadas recentes nos estudos literários.

No prefácio de *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, Sade escreve:

Seja ignorância, seja pusilanimidade, nenhum dos autores que escreveram a história do reino de Charles VI colocaram sua mulher, Isabelle de Bavière, sob a verdadeira luz que lhe convinha; poucos reinos (...) apresentam tanto interesse; em poucos cometeram-se tantos crimes, e como se tivessem tomado a si a tarefa de mascarar tanto as verdadeiras razões da emoção que ele inspira quanto as verdadeiras causas dos atos cruéis que o mancham, contou-se sem se aprofundar, compilou-se sem verificar, e continuamos a ler nos historiadores modernos simplesmente o que nos tinham dito os antigos. (SADE, 1953, p. 19).

Nota-se como o autor que mais radicalmente chamou a atenção para o aqui-e-agora corporal-pulsional no século XVIII – já que teve as cenas sexuais como centro de sua produção literária –, além de ter sido aquele que mais obstinadamente manteve uma obra clandestina e anônima, ou seja, extraoficial, apropria-se de seu “grande inimigo”, ou seja, o discurso da História da França, a História com H maiúsculo, ou a dos vencedores (dos reis), para iniciar, precária mas sintomaticamente, uma espécie de “perfuração” desse discurso. A metáfora da “perfuração” pode nos servir para mostrar como o uso que Sade faz de um tipo de romance histórico existente desde *La princesse de Clèves*, de Madame de Laffayette, nos idos de 1678, é uma estratégia literária para atacar, empreender uma ressignificação do vetor principal dessa História com H maiúsculo. Diante dessa nova concepção ultrapessimista do homem, do homem em sua agonística corporal-sexual radicalizada, violenta, sem os amparos nem da sublimidade clássica do *Grand Siècle* francês, nem da nova sublimidade “*sensible*” da literatura sentimental (de Richardson e Rousseau, por exemplo), aquela História oficial se precariza em seus presentes “perfuráveis”, ou seja, ressignificáveis, legíveis de forma diferente, de modo a, retroativamente, incorporar à visão de uma Bela História, a terrível História de rainhas e reis criminosos, desidealizados, libertinos.

O romance de 1804, que pertence ao grupo de escritos dito “esotéricos” do autor<sup>1</sup>, é fruto de uma estadia, ainda em 1764 (ou seja, mais de 20 anos antes de começar a escrever seus hoje conhecidos romances de libertinagem radical), em Dijon para compilar antigos documentos históricos ligados à rainha Isabelle, a pedido do Parlamento da Borgonha, região natal de sua família. Depois de um amadurecimento a contrapelo, pelo lado sombrio do Antigo Regime e da Revolução, Sade surge aí no papel de um historiador contra a História. Por outro lado, seu radicalismo é afirmativo na estratégia irrefreável de demonstrar os limites ou os desvãos terríveis das Luzes: o texto de Sade seria ultramoderno no sentido de antecipar um tipo novo de afirmatividade no seio do negativo, algo que será retomado de várias formas no século XX, por exemplo, por Georges Bataille e sua “parte maldita”.

Sade também intervém na axialidade própria da História, em sua tendência contextual e temporal, com a *tabula rasada* retroatividade de sua concepção do homem-libertino: para destruir aquele gosto pelo *pathos* histórico do “grande homem” e da “grande mulher”, tanto no sentido clássico (o herói), quanto no novo sentido protorromântico (o homem do coração, ou da “causa política verdadeira”), Sade contrapõe seu libertino, homem frio, indiferente ao sofrimento alheio, um híbrido entre o aristocrata e o cruel materialista-iluminista, ao estilo de um Robespierre capaz de tudo por sua nova doutrina política no período do Terror, logo após a Revolução. Assim, a afirmatividade da literatura é usada para destruir o pensamento historicizado, sem propor nada a não ser o “negativo afirmado”. Não seria exatamente o que Badiou viu nas vanguardas como vetor central? Ou que Benjamin sonhava para o “novo homem” da nova revolução, ao rechaçar qualquer otimismo civilizatório?

Se Sade demonstrava uma sistematicidade em perfilar libertinos e cenas de sexo e violência (que só suspendeu em suas obras “exotéricas”, como *Les crimes de l’amour*, onde se mantém no nível do permitido em termos do realismo da época, apesar da transgressão em ideias e atos), Rétif de la Bretonne era sistemático em projetos otimistas em relação à reforma que o Iluminismo prometia em todos os campos, das instituições ao modo de ser individual. Considerado antípoda de Sade (escreveu sua *Anti-Justine* como resposta à *Justine* de Sade), Rétif chega a completar, entre 1780 e 1783, nada menos do que 42 volumes, com 261 contos de seu projeto *Les contemporaines* – no feminino, já que são retratos narrados de mulheres. Como o nome indica, o projeto interessa pelo que tem de recorte planejado do presente, ou seja, ensaio com intenções do que hoje chamaríamos de “crônica do tempo presente”, de modo a flagrar o estado de coisas contemporâneo.

Só que, ao contrário da negatividade de Sade, Rétif acaba transformando esse projeto numa defesa de sua visão histórico-axial, de modo a incluir a reforma otimista dos *moeurs* (comportamentos). Sua abordagem é “profunda” não no sentido de relacionar cada ato presente a atos ou modos de ser passados, mas no de criar contos de cunho quase pedagógicos, estabelecendo modelos morais positivos, como o protagonista de *Le Nouveau Pygmalion*, homem que salva uma menina da miséria nas ruas de Paris e lhe dá uma formação até apaixonar-se por ela (fazendo surgir um tema de sua predileção, que Sade explorou bastante em *Les crimes de l’amour*: o incesto) e decidir-se a esposá-la, contra a imensa pressão de sua família e de toda a classe aristocrática. Logo se vê aí a literatura sentimental em ação, esse protorromantismo democratizante que instaurará, no centro da modernidade, um contraponto subjetivo-afetivo ao homem prático do capitalismo: o sujeito rousseauiano. Sua equação: sentimentos do íntimo *versus* convenções e sucessos objetivos (práticos).

Rétif de la Bretonne – que, não por acaso, será o herói de utopistas como Charles Fourier – usa seu olhar sobre o hoje (*le contemporain*) não para agravar radicalmente a percepção agonística do momento presente em seu monadismo fechado (para usar um conceito retomado por Benjamin

---

1A bipartição em escritos “esotéricos” e “exotéricos” foi proposta por Michel Delon a partir de definição de Roland Mortier. (Cf.: DELON, M. “Preface”, 1987).

em seu texto), mas para escavar ali uma “nova profundidade”: a cada ato, a cada frase, a cada escolha seus personagens repetem, otimisticamente, uma concepção da perfectibilidade possível do homem sob novas bases – as bases naturais, é claro. Como em Rousseau, o homem natural é bom, a civilização o corrompe, mas ele guarda, no íntimo (sua “Natureza portátil”, bem como sua “infância portátil”), toda a infinitude daquela origem perfeita.

Se, em política, essa equação fermentara a Revolução francesa, como pólvora contra o mundo convencional do Antigo Regime, no nível estético ela vai instaurar, via romantismo, a imagem do homem moderno como aquele que, supostamente, conseguiria resguardar uma riqueza infinita em sua subjetividade, um absoluto incorruptível. Ora, é para destronar esse sujeito hiperidealizado que Baudelaire cria o etos do sujeito-artista do dandismo. A meu ver, as vanguardas (Baudelaire e Flaubert à frente) surgem quando aquele sujeito rousseauiano não se sustenta mais. Baudelaire terá também acertado no que não viu: no sistema absolutizador de Hegel, que, embora não se limite a ele, acabou se incorporando ao romantismo. Na seara estética, no entanto, o sujeito-artista-dandi tornou-se um “santo graal” perseguido por uma vanguarda após a outra, e acabou informando a própria psicanálise, a tentativa de Freud de responder, com sua própria teoria do sujeito, à incruzilhada civilizacional dos anos 1860-1880. É a época que vê nascer essa trinca da ultramodernidade composta por Freud, Nietzsche e Marx. É também a hora em que, no Brasil, surgem obras híbridas, que retomam procedimentos estéticos pré-modernos, de modo a tentar escapar do beco-sem-saída daquela modernidade rousseauiana que não encaixa mais suas peças. São obras como as de Machado de Assis, de Raul Pompeia, de Euclides da Cunha, esse jornalista-ensaísta-escritor.

#### **4 O contemporâneo e o jogo: entre o (muito) antigo e o agora**

Desloquemos um pouco a discussão. Agamben, em seu texto sobre as *Profanações*, indica que o jogo é uma forma arcaica em nossa cultura de passagem entre sagrado e profano. Sem entrar na discussão sobre o jogo como modo de ultrapassar a dicotomia entre valor de uso e valor de troca, em um suposto “capitalismo como religião” (no dizer de Benjamin), remetamos sua reflexão para a esfera da vanguarda. Claramente o jogo estético pode ser visto como forma de suspender a profundidade (o sagrado) de uma modernidade rousseauiana pela via da superficiliidade. Peter Bürger, por exemplo, põe a “montagem” no centro de sua teoria da vanguarda. Ora, o que é a montagem senão o fragmento, o fragmentário (reconhecido por Benjamin como característico da ultramodernidade) manipulado superficialmente como jogo? A aparente “leviandade” da montagem, que chega até Andy Warhol, é uma arma contra a obsessão pela profundidade, pela coerência, pelo vertebrado da seta única da História.

No entanto, como indica Agamben, o problema do jogo é que ele é passageiro: “...o jogo, na nossa sociedade, tem caráter episódico, depois do qual a vida normal deve retomar seu curso” (AGAMBEN, G., 2007, p. 75). Como no caso do riso da Idade Média, em Bakhtin, o mundo oficial vem cobrar nossa submissão a sua lógica, depois de permitir uma transgressão episódica. Obviamente, poderíamos dizer que a arte é um jogo do qual se deve retornar – embora os surrealistas tenham tentado misturá-la (a arte) com a vida. As reflexões sobre as ambições desmedidas (e, por fim, frustradas) dos modernistas e das vanguardas nos remeteriam, então, a uma euforia da ruptura, que desemboca, em momento posterior, em momento “pós” (esse é um dos sentidos do famigerado “pós-moderno”), numa espécie de “ressaca”, em que devemos “voltar para vida normal” (e, em literatura, para os gêneros “normais”, como o romance, bem como para o essencialismo do clássico como lastro da cultura ocidental). (Badiou chegou a escrever, em seu *O ser e o evento*, que no Ocidente a arte é essencialmente clássica, a modernidade sendo uma negação do construtivismo clássico e, portanto, não vive sem referenciar-se a ele). Nas artes plásticas, temos a volta da pintura, com Francis Bacon, Paula Rêgo ou Lucien Freud, que acaba de falecer. (No

Brasil, há a posição de Ferreira Gullar, que talvez possa lidar mais intensamente com o presente por ter “atravessado” as vanguardas dos anos 1950, 60 e 70; obviamente, suas posições são de alto teor polêmico, mas seguem o ar do tempo).

Thomas Pavel, em seu *La pensée du roman* (2003), indicou como os leitores se cansaram das radicalidades formais do que se convencionou chamar de modernismo literário, e se voltaram para uma narratividade que traduz séculos de artesanaria narrativa. Esta sobreviveu mesmo sob o jugo da hegemonia do classicismo no Ocidente, que relegava essa narrativa (o romance) a segundo plano, em prol da poesia e do drama (desde antes do século V a.C. até o século XVIII). Pavel tenta assim entender o cansaço ou a nova fase (que alguns podem ver como retrocesso, e ele vê como *tabula rasa*) de hegemonia do romance no amplo mercado de nossas editoras, livrarias e TVs. Ele não mergulha na melancolia de atacar esse estado de coisas; prefere ver na mudança algo que remete, axialmente, a uma verdade arcaica (histórica, de “longa duração”) de nossa cultura.

### Conclusão

Escolhi o ensaio *A terra [Euclides da Cunha]*, de Nuno Ramos (RAMOS, 2007), como esforço próprio de pensar o momento presente – o que, como tentei mostrar, não me parece possível sem “atravessar” esse atribuladíssimo século XX, que tem início nos anos 1850, explode com Mallarmé, com as vanguardas, com o modernismo e parece arrefecer pelos fins da década de 1970 (Badiou, que aproxima o pensamento político do filosófico, se nega a ver seu fim até mesmo no 11 de setembro de 2001). A escolha se justifica porque Ramos é um artista plástico que incorpora ousadamente traços das vanguardas, e ainda por cima se lança como autor de contos e ensaísta. Encara um papel abrangente e perigoso, entre o sistemático e conceitual do pensador (seus textos ensaísticos são bastante claros, inserindo-se na tradição acadêmica, mas sem ser da academia) e o imagético-metafórico do artista.

É preciso fazer uma provocação e dizer que essa sistematicidade conceitual (por mais eivada que seja do aforismático e do poético) é uma herança platônico-iluminista. Sade e Rétif, a seus modos, eram sistemáticos, ou seja, tentavam integrar o olhar sobre o detalhe (o fragmento) numa argumentação que se totalizava (filosófica no sentido de fechar um sistema conceitual). No Ocidente, o argumentativo é, sempre, sistemático, o que aproxima Ramos dos iluministas. No Iluminismo é que se inventa a figura do artista intelectual, que argumenta filosoficamente e interfere no debate público (no nosso caso, um debate público institucionalizado).

Nesse ensaio sobre *Os sertões*, Ramos constroi uma argumentação percuciente concentrado na difícil, hiperbólica primeira parte do livro, “A terra”, que parece um estudo geológico escrito por um retor. Ramos o vê como escrita panorâmica a reunificar, retoricamente, o mapa brasileiro – seria vontade de compor a imagem una de um país que no presente está dividido (entre monarquistas e republicanos; entre jagunços e cidadãos etc.). Mas, prossegue o ensaísta, sob esse panorâmico unificado há o tempo que passa, marcado na própria paisagem, nas placas tectônicas que levam milênios para se mover, ou no telégrafo, que emite mensagens num átimo. Porém, se há o tempo, Euclides parece narrar seu “tratado” de um ponto para além do tempo, ou seja, no momento em que tudo já morreu. “Como numa lição de anatomia, é à exumação de seu cadáver que estamos assistindo neste primeiro capítulo”, escreve. Conhecemos apenas “o registro fóssil” de tempos e lutas passadas. Daí que a ideia de ciclo se apresente, e a fauna surja como descanso no desalento inexorável. Sim, esse desalento, a tragicidade, retorna: o livro é “atravessado por um sentido de entropia, de nadificação”. Isso se condensa na imagem da “conservação em morte”, ou seja, da múmia: a terra seria uma múmia de movimentos e lutas passados. Diante da múmia o ciclo se interrompe: “nenhum verme lhe maculara os tecidos”, escreve sobre o cadáver conservado de um rapaz que descansa sob uma árvore. Por fim, Ramos contrapõe essa visão panorâmica, intemporal, cíclica e *post-mortem* ao que chama de “desejo de história” que atravessa o livro; segundo ele, essa

vontade se alojará no estilo hiperbólico, hiperretórico de Euclides.

O belo ensaio nos faz pensar sobre a virada do século e sobre as formas de lidar com o pessimismo, a decepção, o luto mesmo de uma civilização que não acredita mais em seus ideais iluministas. É o mesmo desalento encontrado no retrato também hiperbólico, em sua linguagem, hiperretórico, derramado e hermético, do romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia, de 1888. Há na obra essa profusão inusitada da linguagem para implodir a escola – e, apesar da opressão reinante, satiricamente rir da empáfia dessa instituição basilar da nossa civilização. Apontado como estetizante por uma fieira de críticos desde que foi lançado, de Araripe Jr. a Silviano Santiago e Alfredo Bosi, passando por Mário de Andrade, Lúcia Miguel-Pereira e José Paulo Paes, *O Ateneu* também contém essa visão da múmia, do fóssil a ser destrinchado – a escola, e a empáfia de seu diretor, Aristarco.

Em vez de pensar o nível hiperbólico da linguagem como o local onde se aloja a “vontade de história”, eu sugeriria que se pensasse nele como seu oposto, ou seja, o lugar da superficialidade buscada pela vanguarda. Seria o nível do jogo, da montagem, do recurso a algo que escapa às formas rousseauianas de lidar com os sentidos na cultura. Trata-se de tentar *assassinara* pseudossinceridade, o eu expressivo de Rousseau; para isso, os dois autores se valem do pré-Rousseau, do pré-moderno, ou seja, da retórica. Seria superficialidade pois a retórica era aquilo que, por sua vez, tinha sido esvaziado, negado, morto por Rousseau e pelo romantismo; a retórica retorna e é manipulável por Euclides e Pompeia pois é agora retirada de seu sono, sendo uma “linguagem-fóssil”, palavra já morta, vazia, mumificada. Obviamente, Euclides tende para o épico e o trágico, enquanto Pompeia tende para a sátira, apesar da opressão reinante em seu romance (a sátira surge aqui em sua acepção antiga, como olhar crítico, negando o existente, não necessariamente pelo riso, mas também pela vituperação, por exemplo).

Por outro lado, esse supostamente morto estava apenas recalçado, daí sua força – e a dessas obras de um momento de transição. Se a “superficialidade” da montagem, da manipulação do fragmento (o “jogo” das vanguardas), que desembocará em James Joyce, por exemplo, assumirá a forma de um estilhaçamento da percepção, como se as teorias do sujeito da virada do século, de Freud a Bergson e Proust, de Husserl aos surrealistas, incorporam o estilhaçar-se do eu e a ideia de inconsciente na superfície de um formalismo fragmentador da linguagem – no caso de Euclides e de Pompeia tratava-se de tentar um impossível: expor o vazio, o superficial, o manipulável de séculos de tradição retórica, agora que a modernidade poderia dispor até dessa tradição em seu jogo próprio de *tabula rasa* de uma civilização que não crê mais em si mesma. Seria uma irônica “cerimônia de adeus” votada à retórica, no momento de seu enterro (trágico, em Euclides; risonho, embora opressivo, em Pompeia).

E onde ficaria alocada, então, a tal “vontade de história”? A nosso ver, ela se transmuta numa concepção agonística tanto na dimensão micro, individual, quanto na macro, coletiva. Os corpos, a sexualidade, as lutas competitivas, o extremo risco a cada momento, a precariedade tanto da conformação heterossexual (em *O Ateneu*), quanto dos arcabouços doutrinários (dos seguidores do Conselheiro, bem como dos seguidores da República, em Euclides), uma precariedade patente a cada momento, num agravamento radical do risco no aqui-e-agora, surge como uma compressão impressionante da percepção histórica (tanto coletiva, quanto individual) num presente fechado, monádico. Daí para um romance passado na consciência (e inconsciência) de um personagem ao longo de apenas um dia, como o *Ulysses* joyceano, foi um pulo.

Obviamente, esse “mergulho superficial no aqui-e-agora” tinha seus limites, e esse materialismo sem Deus, sem sublime e sem transcendência possível parece ser hoje vivido sem a urgência, sem o resfolegar, sem aquela noção de perigo iminente a cada passo, que Benjamin também buscava, tentando aproveitá-la para a luta política. Nas vicissitudes da relação entre estética como jogo e montagem superficial e a concepção histórica e axial contínua, o mundo

contemporâneo parece ter escolhido um decréscimo de tensão e um voltar-se para o poço fundo do passado (o que, em certo sentido, estava em Joyce, em Ezra Pound, em Clarice Lispector, em Artaud, assim como em Euclides, em Pompeia e até em Machado, esse escritor do século XVIII perdido no XIX). Só que esse voltar-se é menos opressivo, menos agonístico, menos urgente. A superficialidade (ou o jogo formal) num presente fechado convive hoje com o olhar para a “longa duração”, com os passados longínquos recapturados. Mas poucos artistas incorporam essa dupla convivência como tensão, risco, urgência. Há, é claro, o imperativo do sucesso, e da impavidez dos que não podem exhibir falhas. Mas essa vem junto de desistências, de frouxidões, de *déficit* de ambição e de intensidade. Parece uma encruzilhada das boas, entre a longa morte da literatura e da crítica e o perigo dos conservadorismos – tanto o que acolhe e aplaude toda a produção contemporânea só por ser contemporânea, quanto o que rechaça essa produção também só por ser contemporânea.

### **Referências bibliográficas:**

- 1] AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- 2] BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- 3] BADIOU, A. **Le siècle**. Paris: Seuil, 2005.
- 4] BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- 5] BRETONNE, R. de la. **Les contemporaines**. Vol. 1. Paris, Naudeau-Redon, 1962.
- 6] RAMOS, N. **Ensaio geral**: , roteiros, ensaios, memórias. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007.
- 7] SADE, D.A.F. de. **Histoire secrète d’Isabelle de Bavière, reine de France**. Paris : Gallimard, 1953.
- 8] SADE, D.A.F. de. **Les crimes de l’amour**. Paris : Gallimard, 1987.

### **Autor(es)**

**André Luiz BARROS, Prof. Dr.**

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Escola de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de Letras