

Romance-ensaio: Três Casos

Prof. Dr. Antonio Marcos Pereira (UFBA)

Resumo:

Comparo aqui três casos de um suposto gênero híbrido, o *romance-ensaio*, uma categoria forjada oportunisticamente para dar conta de trabalhos que ostentam, ao invés de escamotear, seu caráter bifronte. Assim, ao ler *Anéis de Saturno* (Sebald, 1992), *Diário de um ano ruim* (Coetzee, 2008), e *From old notebooks* (Lavender-Smith, 2010), busco enfatizar uma certa deriva que incorpora de maneira cada vez mais patente e performática, um jogo com a dimensão autobiográfica da autoria e uma exibição cada vez mais saliente do funcionamento do autor em seu processo de fatura dos textos. Por essa via, busco dialogar com pesquisadores do surgimento do gênero romance, como Gallagher e Hunter, bem como com comentadores da fisionomia contemporânea da ficção, como Laddaga e Ludmer.

Palavras-chave: Romance; Ensaio; Gêneros Híbridos; Literaturas pós-autônomas.

1 Introdução

“O romance costumava nutrir nossa busca de sentido [...]. Era a grande forma de transcendência secular”, diz um dos personagens de *Mao II*, de Don DeLillo (1992, p.72). O tom de discurso ao pé da cova é óbvio, e sobejamente conhecido: sequer precisamos avançar na interpretação do próprio romance de onde extraímos a citação – que é, vale lembrar, uma exploração da vida post-mortem do Escritor em um mundo no qual a escrita é colocada em xeque pelo noticiário – para perceber que o que está em jogo é mais um diagnóstico de cancelamento, uma predição de fim de jogo. Estamos carecas de saber que, apesar desse diagnóstico e de muitos outros da mesma estirpe, o romance continuou – inclusive pelas mãos do próprio DeLillo, que prossegue, assim como o gênero, vivo e produtivo.

Mas como o gênero sobrevive hoje? Que espécie de negociações caracterizam sua expressão contemporânea? Há alguma novidade – para continuar aí com a conexão semântica entre o novo e *the novel*, tão sistematicamente valorizada pelos estudiosos da emergência e consolidação do gênero? Para me dirigir minimamente a essas questões, que foram suscitadas principalmente pela proposta do simpósio, penso que talvez seja o caso de, partindo dessa consideração inicial vozeada pelo personagem de DeLillo – do romance como algo que nutre a busca de sentido de uma coletividade, como um artifício que disponibiliza uma certa organização da experiência – observar algumas produções contemporâneas que parecem, ao mesmo tempo, acolher e negar esse diagnóstico de doença terminal do gênero. Assim, vou comparar e contrastar três casos de um suposto gênero híbrido, o *romance-ensaio*, que nada mais é senão uma categoria forjada oportunisticamente para dar conta de trabalhos que ostentam, ao invés de escamotear, seu caráter bifronte, servindo como operação de invenção de possibilidades tanto para um gênero quanto para outro.

2 Três Casos de “romance-ensaio”

Os casos que selecionei – e que julgo partilhar de alguns elementos que justificam, de alguma

maneira, a sugestão da categoria – estão organizados cronologicamente. O que subjaz a tal estratégia, é bom dizer, não é o desejo de capturar aí um percurso linear de progressão – ao invés, como espero que fique claro, o que se pode entrever no jogo entre os exemplares é precisamente a ideia de desenvolvimentos e elaborações que constituem *alternativas* em torno do mesmo conjunto de balizas orientadoras. Por outro lado, e com isso acredito ser útil a organização cronológica da apresentação, acredito que há um efetivo aprendizado das audiências que está ligado sim à disseminação de investidas dessa natureza e que portanto conta com e faz uso de relações de antecedência e consequência, que vão se extremando à medida que o tempo passa e cada autor pode usufruir do legado do antecessor em termos de orientação da audiência e estruturação dos protocolos de leitura.

1.1 Anéis de Saturno, de Sebald

O primeiro objeto é *Anéis de Saturno* (1995), terceiro romance de W.G. Sebald, publicado em Inglês em 1998 e traduzido pela primeira vez no Brasil em 2002. A essa altura do campeonato, já no terceiro livro, o estranhamento que caracteriza a recepção inicial de Sebald já havia recuado para a consideração de um *modus operandi*, ou uma assinatura, um conjunto de marcas de estilo, que permeava sua produção narrativa. Trata-se de elementos que, agora, nada têm de novidade: 15 depois do aparecimento do livro, todos se consolidaram como parte das manobras ordinárias em exercícios de autoficção, e também como parte do conjunto de modificações que caracterizam esse suposto gênero híbrido que desejo examinar e discutir.

O que vale a inserção de Sebald, e em particular de *Anéis de Saturno* como um movimento expressivo na constituição do romance-ensaio é um movimento no mínimo duplo, que associa fatura e recepção. Sobre sua fatura, é digno de nota que em nenhum outro livro Sebald parece se deslocar para mais perto do gênero ensaio *tout court*: desde sua abertura, o livro elabora, a partir de um *pathos* marcadamente melancólico, a descrição de uma viagem do narrador, a pé, pela costa de Suffolk, na Inglaterra. A partir daí, teremos de tudo: de descrições dos excêntricos acadêmicos com os quais o autor trabalhava até explorações da vida e obra de Browne, passando por Borges, pela cultura do bicho-da-seda, e pelas relações tangenciais entre Conrad e Roger Casement. A “Lição de Anatomia do Dr Tulp” é escrutinada em detalhes. Tudo isso seria matéria ordinária – caso estivéssemos lendo uma coletânea de ensaios.

Mas, que curioso: não encontramos esse livro na seção “Ensaaios” ou mesmo “Literatura de Viagens”, muito menos na de “Autobiografias” ou “Memórias” – mas sim na de ficção. Para lidar apenas com dois lances de uma fortuna crítica vastíssima, vemos Mark McCulloh, em seu criterioso e didático *Understanding W. G. Sebald* (2003), dizer que o livro “desafia a descrição: não parece ajustar-se a nenhuma categoria convencional da prosa ou da ficção” (p. 60). Na mesma linha, na introdução ao seu *The emergence of memory* (2007), Lynne Sharon Schwartz afirma que “Uma vez que Sebald inventou uma nova forma de escrita em prosa que torna palpável a dissipação contemporânea das fronteiras entre ficção e não-ficção, os críticos vêm quebrando a cabeça sobre como designar seus trabalhos, com seu mélange de memórias ficcionalizadas, diários de viagem, inventários de curiosidades natural e artificiais, digressões impressionísticas sobre pintura, entomologia, arquitetura, fortificações militares, e muito mais” (p. 16). São lances positivos da recepção: valorizam o trabalho por sua anomalia. Mas são, também, hipérboles: um livro como *Anéis de Saturno* se ajustaria bem, creio, a uma coordenação feliz com outros gêneros de não-ficção, e se desejarmos enfatizar um pouco menos sua suposta anomalia radical, passaria com facilidade como invenção e exploração no gênero ensaístico. Mas, ao insistir em registrar o caso como um desvio extremo que teria como consequência uma impossibilidade taxonômica, um resultado é que o livro termina por ser devolvido à categoria que, até hoje, é a mais acolhedora de todas com relação à anomalia e à estranheza – o romance.

1.2 Diário de um ano ruim, de Coetzee

O segundo caso expande um pouco mais a questão – embora já no próprio título *Diário de um ano ruim* (2008), de J.M. Coetzee, anuncie que pertence a outro gênero que não o romance, e apesar de promover ousadias estruturais que vão muito além do comedimento da narrativa de Sebald em *Anéis de Saturno*. Aqui, Coetzee opera mais uma vez no circuito de elaborações autoficcioneais que já se tornaram habituais para seus leitores: há um personagem de características compatíveis com as suas, que tem seu nome e que publicou pelo menos um de seus livros, tem distinções e, supomos, sucesso literário, é vegetariano, é um sul-africano branco que migrou para a Austrália. Mas também ostenta algumas rasuras – por exemplo, é mais velho, sofre de Mal de Parkinson e está perdendo a visão, vive só e nunca teve filhos, todos dados incompatíveis com o que se conhece de J. M. Coetzee. Não é apenas no título que o livro demonstra sua relação com outros gêneros: há toda uma seção composta por ensaios, e tão somente: variações, digressões, improvisos e argumentos “Sobre o” surgimento do Estado, da pedofilia, das universidades, de Guantánamo, turismo, música, autoridade na ficção, Tony Blair, crianças, compaixão, tédio, Harold Pinter – todas apresentadas *a la* Montaigne (precedidas de “Sobre x”) e igualmente encarnando um modo peripatético, e correm em paralelo a um modo Montaigne a ponto de, a certa altura, em um comentário sobre Tolstoi, enfatizar que a grande questão é saber “como viver”. Por fim, os ensaios são acompanhados de uma bibliografia ao final do livro, com todas as citações devidamente indicadas.

Tais ensaios compõem a matéria textual mais volumosa do livro; além disso, na peculiar hierarquia sugerida pelo Autor para nossa leitura, também se apresentam como o centro do palco, uma vez que ocupam sempre o topo das páginas – páginas que são fracionadas em mais duas faixas que se ocupam ou das reflexões e incidentes na vida do autor dos ensaios ou das observações de uma imigrante filipina, Anya, que se torna primeiro objeto do desejo do personagem-Autor dos ensaios e, depois, uma espécie de secretária/assistente, trabalhando na digitação dos ensaios, que se destinam a compor um livro de ensaios intitulado *Strong Opinions* – precisamente o título da parte inicial do livro. Há outros detalhes: o fluxo do tempo é distinto entre as faixas de texto, com os ensaios correndo no suposto tempo de sua fatura, excluídos de conexões explícitas com os acontecimentos que pertencem aos personagens, e os incidentes narrados pelo “Señor C” ou por Anya ocupando cada um o seu tempo, cada um explicitando uma ordem de incidentes. Além disso, há as perturbações no fluxo de leitura oriundas do processo decisório peculiar que devemos executar para ler o livro. Devemos primeiro ler cada ensaio por inteiro e depois retornar, e ler cada trecho do professor por inteiro, e depois retornar etc? Ou devemos ler cada página por inteiro, o que implicará em ler um pedaço de ensaio, um trecho de um incidente narrado pelo personagem autor e um trecho de acontecimentos capturados pela perspectiva de Anya?

Do ponto de vista da recepção (de Wood a Laddaga, por exemplo: distantes na zona de veiculação, nas orientações – o ponto é fácil de fixar apenas a partir da diagramação desses dois), não há titubeio: de cabo a rabo o que se reafirma é que aqui se lê um *romance*, particularizando-se o conforto da afirmação a partir de uma consideração da produção recente de Coetzee, que já vem há algum tempo praticando traquinagens dessa natureza (como em *Elizabeth Costello*, *A vida dos animais*, *Homem Lento*). É compreensível essa leitura. Temos personagens, trama, incidentes, desenvolvimentos narrativos, e até podemos supor que há aprendizado e mesmo certa medida de exemplaridade moral por parte de personagens – a cartilha de E. M. Forster está contemplada aqui. Que a maior massa de texto seja composta por ensaios *avant la lettre* parece ser de somenos importância: o texto que executa a tutoria da leitura seria o que nos apresenta à trama miúda entre o Señor C e Anya, secundarizando automaticamente as supostas “opiniões fortes” que dão título aos ensaios. Aqui, como no caso de Sebald, mais uma vez a acomodação no gênero romance se dá às expensas de uma operação que implica em subalternizar a modulação ensaística do texto. E neste

caso, ao varrer para debaixo do tapete a pregnancy do gênero ensaio, aos comentadores sequer ocorre sugerir um lugar híbrido para essa narrativa: pode-se mencionar autoficção, ou coisas do gênero, incidindo na fatura romanesca, mas sobre o lugar do ensaio aqui pouco se comenta, sendo suficiente abordar os ensaios produzidos pelo personagem como se fossem, exatamente, isso: ensaios produzidos por um personagem, na linha das cartas inflamadas que o Herzog de Bellow escreve para todos, ou como a ópera que outro personagem de Coetzee, o David Lurie de *Disgrace*, almeja produzir: libelos de um personagem, sem maior impacto sobre nossa categorização do texto ou sobre a compreensão de seu lugar.

1.3 From old notebooks, de Lavender-Smith

Neste terceiro caso, *From old notebooks* (2010), de Evan Lavender-Smith, estamos diante de um livro cujo título está orientado para a exibição ostensiva de seu suposto procedimento, de sua poética pobre, uma vez que consiste em um apanhado de anotações, recolhidas de caderninhos, selecionadas, compiladas e editadas pelo autor. Além do título, as orientações que temos nesse sentido são apenas indiciárias, já que não são parte de qualquer paratexto (não há nenhum), nem constam ostensivamente no próprio texto: inferimos isso em parte pela foto da capa, depois por um ou outro trecho, que dá a entender algo dessa ordem. Os trechos se apresentam rebatidos, todos, em um mesmo plano: não há distinção entre os momentos em que se esboça uma narrativa, ou em que uma reflexão de cunho (e referência: a Wittgenstein, por exemplo, ou a David Foster Wallace) filosófico ou literário é realizada, ou quando a escrita se dirige a incidentes mezinhos relacionados à vida familiar e às relações entre o Autor e seu círculo íntimo, seu trabalho, etc. Em muitos momentos, o texto refere-se a si mesmo *in potentia*: esboça-se, em várias notas, possibilidades, recepção, e destino crítico de um livro chamado *From old notebooks*, juntamente com observações sobre a carreira de seu autor.

Há, possivelmente, ficção aqui: sob a forma de esboços e tentativas, há momentos que passam como micronarrativas e, além disso, há um arco que, embora tênue, opera em torno de um personagem central, que tem o nome do autor, sua rede de relações pessoais e sua relação com um livro, ou com um projeto de livro, que tem o mesmo título que o livro que lemos; esse arco progride, partindo de elaborações que parecem casuais, apenas projetos de escritura, até iniciar a exposição de projetos deste livro em particular e caminhar para considerações a respeito do fim desse mesmo livro, passando por comentários de toda ordem sobre sua classificação, recepção, destino crítico etc. Há algo que flerta com poesia também, ou com enunciações típicas de uma certa filosofia: aforismos de Nietzsche e a escrita “de cadernos” do Wittgenstein tardio são evocações imediatas, mas os cartões postais de Derrida também parecem uma associação plausível. Às vezes há algo jocoso, uma espécie de Lichtenberg *cum* Groucho Marx. Há memorialismo e escrita de si: incidentes com filhos, com a mulher, lembranças dos tempos de solteiro e da pós-graduação em Berkeley, comentários sobre o cotidiano em Las Cruces. Há abundante projeção para o futuro: como melhor intitular ou subintitular o livro, como ele será recebido, o que ele engendrará para seu autor. Embora dizer que há uma trama pareça demasiado, ao mesmo verificamos que há incidentes que tem implicações, ou ressonâncias, uns sobre os outros. Uma imagem, e um movimento, seguidamente reiterados, dizem respeito ao tornar-se autor: à passagem para a condição de autor. Nesse sentido, há também algo da ordem de um *romance de formação* frouxo, que não exibe sua exemplaridade moral nem parece dar as coordenadas para que candidatos futuros à mesma condição tenham um desempenho adequado, mas que conta do processo de tornar-se Autor. E, ao mesmo tempo, considerando tudo isso, o livro persiste fiel ao seu título: são notas coletadas, nenhuma maior que uma página, a maioria de duas ou três linhas apenas (veja a lista de excertos que inclui

como apêndice: traduzi alguns trechos que me servem melhor para expor a natureza do trabalho).

Agora, como o livro é recebido? Todas as vezes que mencionei esse Autor recentemente, ouvi alguma forma de “Quem?” Não é de se espantar: numa comparação com os outros dois, Lavender-Smith é um marginal, um sujeito operando de maneira completamente periférica, tanto com relação ao campo acadêmico quanto com relação ao campo literário. Consistentemente, a circulação e recepção do livro se deu de maneira igualmente periférica – em blogs ou revistas literárias peri-acadêmicas on line. Em várias resenhas e comentários, salienta-se a relação com a filosofia e investe-se na ideia de que se trata de uma produção pós-genérica, sem lugar, tendo como um de seus valores e interesses justamente isso; em uma das resenhas há uma compreensão tranquila e não-problemática do trabalho como um “romance”, noutra há uma tentativa de conectar o livro aos romances tardios de David Markson (conexão favorecida pelo próprio Lavender-Smith, que o menciona no livro, além de uma certa semelhança de família que é óbvia para leitores de ambos).

No caso do livro de Sebald percebemos uma abundância de um modo de operação ensaístico – ou, de maneira mais geral e provavelmente mais acertada: um predomínio de formas características da não-ficção – associar-se a um certo titubeio da recepção em verificar a pertinência dessa peculiaridade. No caso do livro de Coetzee temos uma rota de recepção que em um mesmo movimento magnifica o valor do texto da trama e reduz o aproveitamento do texto ensaístico (aliás, bastante ortodoxo enquanto ensaio), tomando-o como epifenômeno do personagem-ensaísta. No caso do livro de Lavender-Smith, temos um acordo consistente na recepção em franquear-lhe um lugar como manifestação pós-genérica, e uma brecha para considerar a coisa um romance – peculiar, mas vá lá, há antecessores respeitáveis.

3 Leituras do gênero híbrido no surgimento do romance: Hunter e Gallagher

Operar com esses textos lidando com rede de recepção de cada um – considerando que aí, nesses espaços que correm em paralelo à produção do texto ficcional como constituintes necessários do lugar de Autor, encontraremos também recursos para explorar algo a respeito das possibilidades de interpelar o gênero romance, bem como de acolher as interpelações que o gênero disponibiliza à tarefa crítica¹ – permite, talvez, explorar algo ao que Reinaldo Laddaga parece estar se referindo quando menciona que “quando as crenças que sustentam a atividade em uma zona de produção cultural perdem sua capacidade de suscitar convicção, quando sua relação com a rede móvel de outras práticas se torna opaca e incerta, quando seu objeto se torna mais opaco que de costume, dimensões que estavam ocultas passam à luz e se oferecem para ser tematizadas” (2010, p.46).

Nesse caso, o problema que se apresentou para mim com maior evidência, motivado principalmente pela proposta do simpósio, foi a medida em que produções como essas que elenquei – e poderia citar muitas mais: os livros de Coetzee que exploram a personagem Elizabeth Costello; Todas as Almas, de Marías; alguns romances de César Aira; várias produções de Vila-Matas e Tabbucchi: se há um tráfico autoficcional que pode ser tomado com uma baliza da produção contemporânea, como sugerem Klinger (2006), Alberca (2007) e Azevedo (2008), há uma relação entre os gêneros romance e ensaio que se sedimenta em paralelo a essa mesma operação. Como acredito que os casos que elenquei indicam, essa relação não é adventícia ou casual, nem tampouco algo capaz de ceder a uma consideração permissiva do tipo “Ah, mas isso já está lá na Odisseia”. Estamos discutindo *explicitações* do ensaio, ou de um *modus operandi* ensaístico reconhecível, em certa medida consistente com teorizações sobre o gênero ensaio e com uma compreensão de sua

1 A referência central para essas considerações, que não tenho como elaborar aqui, é o trabalho seminal de Barbara Herrnstein Smith (1988), e que já discuti com algum detalhamento em Pereira (2011).

genealogia, desenvolvimento e possibilidades atuais.

Ora – pensei, considerando o que sabemos sobre a emergência e consolidação do gênero romance, em particular a partir dos trabalhos que são desenvolvidos como suplementos críticos ao trabalho pioneiro de Ian Watt, como o de Paul Hunter (1979) e Catherine Gallagher (2010) – será que aqui estamos diante de uma instância de “retorno do reprimido”? Quero dizer: será plausível interpretar a manifestação contemporânea de estratégias de fatura híbrida no romance como um jeito de negociar, enfim, com aquilo que durante a maior parte de sua história o gênero repudiou, a saber sua relação com outras formas de expressão textual, como a barafunda de jornalismo, textos de escândalo e controvérsias políticas e religiosas, a biografia, a autobiografia, o testemunho e a narrativa de viagens? Afirmar a ficcionalidade da ficção, e a particularidade do romance, passa necessariamente por uma negociação com os hábitos de leitura e os pressupostos estabilizados para esses outros gêneros, conduzindo os pioneiros da produção do romance à constantes manobras e desvios, voltados para simultaneamente capitalizar o estabelecido e particularizar a novidade que estavam inventando. Observem essa afirmação de Hunter:

Durante a maior parte de sua história o romance tentou, de fato, barganhar com o prestígio de sua parentela, reafirmando sua conexão com eles, tomando de empréstimo a identidade deles, ou disfarçando sua própria identidade, e a história do romance é a de um longo encontro com outros gêneros que deixaram sua sombra sobre as criações de romancistas particulares e a partir daí sobre o desenvolvimento de uma tradição, a do romance. Mesmo depois desses anos todos, dificilmente poderíamos dizer que o romance perdura sozinho, de maneira robusta e clara, e em seus anos iniciais de formação o gênero dependia intensamente do prestígio de outras formas cujos métodos ou objetivos podia emular, frequentemente de maneira bem descarada. (Hunter, 1979, p.68).

Parece estar tudo dito aqui: o momento atual apenas escancara algo que a história do gênero, compreendida nos termos expostos por Hunter, mascara, ou mascarou até agora, cabendo aos artifícios do gênero, como os que mencionei, exibir, às vezes da maneira ostentatória que vimos, o simples fato de que a rede de crenças e pressuposições que sustentava, antes, o desenvolvimento do gênero romance hoje se hipertrofiou e esgarçou, oferecendo assim à observação interessada esse tráfico intensificado com o gênero ensaio e com outros gêneros e formas de escrita. Dito de outra maneira, aquilo que Hunter indica como um elemento na formação da sensibilidade e da potência de leitura que permitiram o estabelecimento do gênero está de tal forma estabilizado hoje que os autores reincidem emulando métodos e objetivos de outras formas. A precariedade passada levava ao descaramento apontado por ele nessas transações – hoje estaríamos observando o exercício de, digamos, novas formas de descaramento por parte dos autores. Assim, a questão proposta pelas organizadoras do simpósio – *é possível considerar a existência de um novo horizonte de expectativas diante do texto ficcional?* – parece confirmada por produções tais quais as que examinei, uma vez que creio ser plausível pensar que apenas contando com a abundância e a sofisticação de uma rede de crenças muito estabilizada a partir das particularidades do romance e da ficção é que se pode tão tranquilamente *jogar* com as balizas fundamentais que permitiram, lá no século XVIII, que o gênero se cristalizasse.

Observem que não estou sugerindo que estamos diante de mais uma instância do binômio tragédia/ farsa: há uma similaridade na dinâmica passada e presente do gênero, mas a simetria não se traduz, creio, em uma expressão contemporânea que deva ser caracterizada quer como falência, quer como burla. A constatação de uma certa ressonância por afinidade entre os primórdios do gênero e certos aspectos de sua manifestação atual não se prestam automaticamente a uma verificação de que “a história se repete”. Vejam o que Gallagher comento ao final de seu texto sobre o surgimento do romance:

Tornou-se quase um lugar-comum dizer que o limite entre ficção e não-ficção está se

dissolvendo e que nossos campos discursivos estão, mais uma vez, mudando de fisionomia. [...] Podemos prever que o jogo ontológico assumirá maior importância para os leitores do século XXI do que teve no curso dos três séculos precedentes. Todavia, as novas narrativas mistas não tornarão obsoleta a pesquisa sobre o que sabemos acerca da ficção – ou seja, o que sua história legou para nossas práticas de leitura –, ao contrário, irão torná-la cada vez mais necessária. (Gallagher, 2010, p.658).

Compreendo essas afirmações como um convite a operar, em nossas considerações a respeito da produção romanesca do presente, a partir de orientações semelhantes às que vemos em exercício em trabalhos como os da própria Gallagher e de Paul Hunter: atrelando o entendimento da produção ficcional a circuitos sociais que a possibilitam e atravessam, e reforçando o trabalho de delineamento descritivo dos vasos comunicantes que permitem a circulação sanguínea no campo literário, ou o jogo da literatura.

A proposta parece ser, portanto, a de compreender mesmo elementos tão caros à produção de comentário sobre literatura como a noção de autonomia a um escrutínio que parte do pressuposto de que toda peça nesse jogo sofre de uma medida de heteronomia, e não regula a si mesmo de maneira absoluta, sendo também regulada e balizada pelo que acontece proximamente – como por exemplo, pelos lances da literatura no espaço jornalístico e acadêmico – quanto por disponibilidades que se associam de maneira tênue, mas plausível, a certas organizações da matéria literária – e penso aqui nas observações da própria Gallagher a respeito do desenvolvimento da suspensão da descrença, quando indica laços entre a flexibilidade mental imprescindível ao leitor de romances e a formação da família moderna como uma estrutura baseada em sentimentos e predileções que se exercitam conjecturalmente para desembocar em escolhas afetivas, ou com a necessidade que os comerciantes passam a ter de lidar com suas transações de maneira mais especulativa, imaginando cenários futuros de risco calculado, verossímeis, plausíveis, mas contendo também um elemento de ficcionalidade, de imaginação a respeito de possibilidades inexistentes no presente. “Quase todos os progressos ligados à modernidade”, diz Gallagher, “requisitaram o tipo de provisoriedade cognitiva que se experimenta ao ler ficção, ou seja, a capacidade de outorgar um crédito contingente e temporário” (p.641). Sem precisar avançar tanto em considerações tão explicitamente indicativas de uma congruência entre dada *episteme* e dada ficção, esse trecho parece propor um veio de exploração enriquecedor – não apenas para o entendimento do romance, ou do romance-ensaio, mas de inúmeras particularidades do jogo literário.

4 Leituras do gênero híbrido no século XXI: Ludmer e a “realidade-ficção”

Caso se deseje empreender um projeto dessa natureza, creio ser preciso recusar a uma formulação crítica popular que, essa sim, parece razoável supor como algo da ordem do farsesco, ou como uma expressão da derrocada de um elemento agonístico que já pôde ser considerado um esteio da prática crítica. Refiro-me ao manifesto de Josefina Ludmer (2006-7/2010), conhecido de todos nós por sua disseminação considerável, bem como pelo fato de lidar justamente com objetos textuais cujas particularidades participam do mesmo campo gravitacional que os trabalhos de Sebald, Coetzee e Lavender-Smith que examinei: esses são objetos que atravessam fronteiras, que ficam dentro e fora de um gênero, que parecem encenar uma espécie de diáspora e que definitivamente “aparecem como literatura”. Mas, ao contrário do que propõe Ludmer como procedimento – ou como censura, um juízo que depende de nossa relação com o texto, da consideração sobre se o lemos como uma bula papal ou como um trabalho de intervenção crítica – não se trata de “não poder” ler esses trabalhos “com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido”: o problema aqui não parece ser o da impossibilidade, mas a questão lamentavelmente subalternizada do *interesse*. O que pode tornar interessante uma operação

de leitura que trabalhe com essa terminologia? Seria talvez o caso de recuperar um pouco da dinâmica histórica indicada resumidamente por cada uma dessas categorias, e verificar o que ora se faz com elas – tanto como operação crítica explícita quanto como elemento de profissionalização quanto como parte do material do qual os autores dispõem em seus juízos contemporâneos a respeito de suas audiências. A certa altura de uma das versões de seu texto, Ludmer afirma, a respeito de livros de Faciolince e Link:

Eu gosto e não me importa se são boas ou ruins enquanto literatura. Tudo depende de como se lê a literatura hoje. Ou de onde se leia. Ou se lê este processo de transformação das esferas (ou perda da autonomia ou da “literaturalidade” e seus atributos) e se altera a leitura ou se segue sustentando uma leitura no interior da literatura autônoma e da “literaturalidade”, e então aparece o “valor literário” em primeiro plano. Dito de outro modo: ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra episteme e outros modos de ler. Ou não se vê ou se nega, e então seguiria existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura. (p. 4 2010 – trad de Cera).

Esse agregado de afirmações faz colapsar considerações relevantes, embora demasiado genéricas – como “Tudo depende de como se lê a literatura hoje. Ou de onde se leia.” – e afirmações que coagem proposições caprichosas à condição de argumentos – como “Eu gosto e não me importa se são boas ou ruins enquanto literatura”. Talvez seja o caso de considerar que “Tudo depende de como se lê a literatura hoje. Ou de onde se leia” pode representar um convite interessante para ler não apenas uma afirmação como “Eu gosto e não me importa se são boas ou ruins enquanto literatura”, mas os romances-ensaio de Sebald, Coetzee, e Lavender-Smith, bem como uma infinidade de produções literárias contemporâneas que convocam nossa atenção. Caminhar nessa direção – ou seja: na direção de produzir investigações situadas de práticas e lugares de leitura hoje – seria fazer algo como o que nossos colegas que examinaram o surgimento do romance tentaram fazer. No caso deles, o trabalho foi realizado a partir de matéria muito vestigial e de considerável esforço especulativo – em nosso caso, há abundância de material e talvez o que nos falte não esteja bem servido com as sugestões de Ludmer: a partir do momento em que “eu gosto e não me importa se são boas ou ruins enquanto literatura”, joga fora o bebê junto com a água do banho ao supor que meu juízo de valor me exime da consideração do problema, ainda presente, como se verifica em nossa presença aqui, da atividade de avaliação, classificação e compreensão da produção literária. Não há livros apenas porque gostamos deles: recuperando uma formulação de Laddaga, “há livros porque estes livros foram escritos por indivíduos cujos esforços constantes se dirigem a constituir as formas de organização do tempo e do espaço, os sustentáculos econômicos e emocionais necessários para que se possam executar, de maneira cotidiana, as operações, usualmente complexas, que resultam em seus textos” (2010, p.47). Compreender processos dessa ordem, em sua mescla de mezinho, idiossincrático e extraordinário, talvez ainda seja algo *interessante*.

*

Apêndice: Trechos de Lavender-Smith's *From old notebooks* (2010)

Um conto sobre uma igreja no fundo do oceano. Congregação toda usando escafandros.

Ensaio acadêmico intitulado “*Título fofinho: Subtítulo sério*: Sobre a preponderância dos subtítulos espertinhos em ensaios acadêmicos.”

Romance em capítulos, cada um recobrindo um ano, de 1977 a 2006. Ao invés dos números dos

capítulos, uma fotografia do rosto de Tom Cruise naquele ano.

Poema épico sobre uma pessoa que está lendo *Finnegans Wake*.

Lendo Nietzsche às vezes sinto um impulso de abandonar minha família, pegar um avião para um país do terceiro mundo e praticar sexo animalesco com quantas camponesas me aceitarem.

O livro como um sistema fechado, contendo todas as interpretações possíveis de si mesmo. Como seria lido esse livro? Por que alguém quereria ler uma coisa dessas?

Evan Lavender-Smith, de Las Cruces, professor substituto em uma universidade, morreu domingo no Memorial Medical Center. Tinha 82 anos. O senhor Lavender-Smith morreu devido a complicações relacionadas à prática excessiva de masturbação.

Alguém pode dizer que FON é um livro de memórias pós-teórico.

A literatura americana contemporânea é um tipo de arte performática que acontece nas palestras de escritores.

Fico sempre estupefato quando me dou conta de que a *imesis* de Barthes é uma prática corrente para leitores em geral. Será que estou me enganando quando digo que leio todas as palavras do que leio?

FON: Um romance verdade.

FON: Um livro de memórias.

FON: Um romance.

FON: Um memoriomance.

FON: Um memoriomance em versos com pitadas filosóficas.

“Pai, preciso de ajuda.” “Eu também, querida, eu também”.

“ Arco narrativo”, “personagens bem-definidos”, “suspensão da descrença”... *todos parte de uma narratologia estática!*

Uma coisa realmente notável em filosofia seria se um garoto criado à base de PlayStation e Batata Ruffles *redescobrisse* o cogito.

“Pai, posso tomar suco de uva, por favor?”

A palavra *autohagiografia*.

O livro não tem nada a ver com a vida do autor, mas apenas com a vida do autor no livro, quer dizer, com a vida do leitor.

O gênero do livro – poesia, ficção, não-ficção, filosofia – pode em grande medida depender do estado emocional do leitor.

A palavra *ensaio* usada para descrever aquela forma ousada de escrita que já foi referida pela palavra *romance*.

Referências Bibliográficas

ALBERCA, M. (2007) *El pacto ambiguo*. Madrid, Biblioteca Nueva.

AZEVEDO, L. (2008) Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 12, p. 31-49.

COETZEE, J. M. (2007) *Diary of a bad year*. New York, Viking.

DeLILLO, D. (1992) *Mao II*. London, Vintage.

GALLAGHER, C (2002) Ficção. In MORETTI, F. (Org.) (2010) *O Romance*. São Paulo, Cosac

Naify. Trad. D. Bottmann.

GIORDANO, A. (2005) *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario, Beatriz Viterbo.

HUNTER, P. (1979) Biography and the novel. *Modern Language Studies*, vol. 9, no 3, pp.68-84.

LADDAGA, R. (2010) *Estética de laboratório*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

LAVENDER-SMITH, E. (2010) *From Old Notebooks*. Buffalo, Blazevox.

LUDMER, J. (2010) Literaturas pós-autônomas. *Sopro* 20, p.1-4 Trad. F. Cera [também em *Aqui América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadência].

McCULLOH, M. (2003) *Understanding W. G. Sebald*. Columbia, University of South Carolina Press.

PEREIRA, A. M. (2011) Vale quanto pesa? Notas sobre a questão do valor literário. In: Azevedo & Tollendal (2011) *Relendo a teoria*. Uberlândia, Editora da UFU.

SCHWARTZ, L. S. (2007) *The emergence of memory. Conversations with W. G. Sebald*. New York, Seven Stories.

SEBALD, W. G. (2002) *Os anéis de Saturno*. Rio de Janeiro, Record. Trad. L. Luft.

SMITH, B. (1988) *Contingencies of value*. Cambridge, Harvard University Press.

SPERANZA, G. (2007). *Fuera de campo*. Buenos Aires, Anagrama.

WOOD, J. (2007) Review of *Journal of a Bad Year*. *New Yorker*, 24/12/2007.