O MANTO DE NESSO:
Retórica e referencialidade em Paul de Man

Exame de doutorado:
Aluno: Emílio Maciel.
Orientadora: Myriam Ávila.
Doutorado em Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Faculdade de Letras, UFMG, 2007.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 6
CAPÍTULO I – SOBRE RATOS E TIGRES (introdução ao realismo mágico) 43
CAPÍTULO II – LEITORES SUFICIENTEMENTE HONESTOS (a ética da refutação) 106
CAPÍTULO III – "NO DIRECTION HOME" (teorias do romance) 171
CAPÍTULO IV – A SOLEIRA DO TEMPO (Stendhal, Balzac e a invenção do realismo) 289
CONCLUSÃO 395
BIBLIOGRAFIA 408

A meus pais, Vera e Emílio
E a meus irmãos, Felipe e João.

Resumo:
Autor tão complexo quanto elíptico, Paul de Man é objeto e principal fonte de inspiração desta pesquisa, que pretende não apenas discutir (alegoricamente) sua recepção crítica como, num segundo momento, mostrar a produtividade das sugestões heurísticas contidas em sua obra, tendo como ponto de referência a teoria e a prática do romance.

Abstract:

An author as complex as elliptical, Paul de Man is object and core source of inspiration to this research, which intends not only to discuss (allegorically) his critical reception but also, in a second moment, to demonstrate the productivity of the heuristic suggestions presented in his works, having as point of reference the novel's theory and practice.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

A Myriam Ávila, minha orientadora desde os tempos de mestrado, por ter me ensinado a escrever melhor e a pensar melhor.

A Abel Barros Baptista, pela generosidade com que me recebeu na Universidade Nova de Lisboa, e pelo brilho de sua obra teórica, com o qual este trabalho contraiu uma dívida que jamais será capaz de quitar.

Aos professores Fabio Akcelrud Durão, Jacyntho Lins Brandão, João Camillo Penna e Virginia Figueiredo, por aceitarem participar desta banca.

Ao professor Miguel Tamen, que gentilmente leu e comentou partes deste trabalho.

A Andréa, Flavio, Myriam, Rebbeca, Roberto, Roni e Sérgio, colegas do grupo de estudos coordenado pelo professor Wander Melo Miranda, a quem também agradeço.

A Pedro Dolabela Chagas, pela interlocução fraterna e exigente.

A Ana Martins Marques, André Dulci, Ava Gaetan Rocha, Bruno Martins, Carolina Fenati, Cecília Rocha, Cinthia Marcelle, Daniel Bretas, Daniel Ribeiro, Denise Pedron, Fernando Viotti, Flávia Lins, Gastão Frota, Jair Tadeu da Fonseca, Janine Rocha, Matheus Silva, Melissa Baptista, Nabil Araújo, Pedro Bozzolla, Pedro Lacerda, Rodrigo Tavares, Sara Ramo, Tassiani Lopes Cançado, Tiago Mata Machado, Veronique Dockx: por jamais terem recusado um convite para tomar cerveja (ou café).

A Antonio, Marga, Mercedes e Rosio (meu enclave espanhol em Lisboa), e a Sofia Vilarinho, amiga verdadeiramente transoceânica.

A meus pais, Vera e Emílio, e a meus irmãos, Felipe e João, sem os quais eu nem sei o que seria de mim....

A Patrícia Bertollo, pela beleza, graça, dignidade, carinho e principalmente – pelo amor.

INTRODUÇÃO

"O imediato...é impossível."
Friedrich Hölderlin

"Pergunto-me, Flask, se o mundo está ancorado em alguma parte."
Herman Melville

Autor de obras clássicas na Teoria contemporânea, como *Blindness and insight* e *Alegorias da leitura*, o belgo-americano Paul de Man é um nome ainda relativamente pouco discutido no Brasil. Influência sobre autores identificados com as mais diversas correntes críticas, de Shoshana Felman a David Wellbery, de Neil Hertz a Dominick La Capra, De Man surge com freqüência associado a figuras como Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller e o primeiro Harold Bloom, que com ele constituiriam a chamada "escola de Yale". Para além da freqüente interlocução com a obra de Jacques Derrida, que em Bloom é aliás consideravelmente menos ostensiva que nos outros, o principal traço a unir esses críticos, sob uma série de aspectos bastante distintos, é fundamentalmente a preocupação em destruir a idéia do texto como unidade orgânica, por meio do desvelamento das "forças em luta" no interior do mesmo. Todavia, se no caso de alguém como J.Hillis Miller, por exemplo, a apropriação de Derrida chega a quase resvalar no epigonismo, em De Man, ao contrário, o itinerário adquire uma forma infinitamente mais complexa e nuanceada: resultado menos de influências que de uma série de afinidades eletivas, tal encontro teria como um de seus primeiros pressupostos uma certa tradição heterodoxa cara a ambos os autores (Leiris, Blanchot, Bataille), mas só veio a transformar-se de fato em realidade a partir de fins dos anos 60, quando, numa simetria de ressonâncias quase borgianas, ambos se descobriram estudando os mesmos textos de Rousseau. É o que se precisava para dar início a um diálogo que, contagiando de forma irreversível a obra de ambos, teria como fruto mais imediato e ostensivo o ensaio sobre a *Gramatologia* que fechava a primeira edição de *Blindness and insight*. Como sabem todos os que leram "A retórica da cegueira", é uma convergência que estava longe de significar concordância irrestrita: afinal, enquanto em Derrida, à primeira vista, o confronto com o autor das *Confissões* surgia como parte de um projeto titanicamente ambicioso e abrangente, tendo como alvo a desmontagem da tradição do logocentrismo através da minuciosa instabilização dos "n" binarismos que a alimentam,

a visada de De Man, em contraste, não só diante de Rousseau como de muitos outros, sugere algo mais facilmente circunscrito dentro do gênero "crítica literária", seja pela sobriedade de sua dicção – que permanece de todo estranha aos experimentos e rupturas de um livro como *Glas* –, seja pelo estatuto canônico dos objetos sobre os quais se debruça. Assim, ao passo que, em Derrida, isomorficamente, o esforço de problematização das oposições metafísicas chega a corroer por dentro a própria estabilidade da forma escolhida, dando origem a textos a rigor inclassificáveis sob padrões mais ortodoxos, e onde as fronteiras entre teoria e *poiesis* se vêem não raro à beira da implosão, a escrita de De Man, ao contrário, se dobra a um registro via de regra muito mais discreto, quase "filológico". À primeira vista preso ainda à ortodoxia da "citação-comentário", esse é um registro, com sua cadência em superfície gentil, pausada e ponderada, que em muitos aspectos parece pouco se distanciar do sotaque da crítica hegemônica no século 20, não fosse por algumas diferenças sutis, mas decisivas. Diferenças que caberá agora elucidar.

Com efeito, a guisa de sumário explicativo, poderíamos descrevê-las como sempre perfazendo um movimento aparentemente paradoxal, em que o didatismo confesso de um *parti-pris* – traduzido de início na pura e simples concentração nos detalhes de um texto – vai se enrodilhando e turbilhonando até o limiar da auto-subversão. E o resultado é que, em seus ensaios, à medida que se radicaliza a imersão obsessiva num texto "x", muito do que parecia perfeitamente organizado e inteiriço até então começa a se revelar cada vez mais atravessado por sucessivas encruzilhadas de indecidibilidade, até fazer a leitura estancar numa espécie de ignorância suspensa, e com isso gerar a sensação – no mínimo incômoda, quando não desnorteante – de que as abordagens anteriores talvez não estivessem "próximas" o suficiente. Pela insistência com que se verifica ao longo dos textos que atendem pelo nome De Man, esse é um efeito que, não raro, confere à obra como um todo uma certa aura de exercício ascético, apenas momentaneamente perturbado por um corpo de assertivas aforísticas, cuja irrupção tem sempre algo de inesperado e perturbador. Quebrando toda e qualquer continuidade com as cadeias de demonstrações em cujo seio se inserem, essas assertivas, fartamente exemplificadas na orelha da edição brasileira de *Alegorias da leitura*, funcionam nos ensaios de De Man em dupla clave: por um lado, para quem esteja com elas se defrontando pela primeira vez, elas surgem como uma complicação aparentemente intransponível; por outro, uma vez que criam uma urdidura de relações telescópicas entre pontos aparentemente distantes, elas dão lugar a uma recorrência

capaz de articular uma rede de motivos condutores ao longo de toda a obra. Mais pormenorizadamente, ainda, a contínua "suspensão anti-rítmica" que tais enclaves geram – para empregarmos aqui a expressão de um dos poetas favoritos do nosso autor – não deixa de trair uma sintonia com uma das obsessões mais recorrentes de Paul de Man, ao desenhar uma trilha em cujo centro o impasse entre um sentido literal e um sentido figurado – ou melhor, entre ler os aforismas em questão como premissas dogmáticas, ou simplesmente como estratégicas interpelações retóricas – aparece objetivado na interrupção abrupta que tais assertivas provocam, para a eterna perplexidade de muitos de seus comentadores:

> Os escritos do próprio De Man, por exemplo, com frequência asseveram, com autoritária convicção, afirmações que requerem demonstração, mas que, em vez disso, são simplesmente aduzidas de modo a passar adiante para reflexões mais avançadas. Seus ensaios muitas vezes asseguram ao leitor que a demonstração desses pontos não seria difícil, apenas enfadonha, mas essas lacunas de interpretação podem ser bastante impressionantes. (CULLER, 1997, p.262)

No entanto, longe de serem apenas uma idiossincrasia estílística, essas mesmas lacunas, a rigor – no hiato entre a imersão analítica e o salto tirânico e generalizante –, são a meu ver, uma das chaves e um dos nós mais decisivos para que se comece a entender o modo de operacionalização desse pensamento, o que impõe também um certa reserva quanto à possibilidade de se expor e solucionar essa discrepância demasiado rápido. Porém, se é o caso de iniciar a aproximação com uma sinopse confiável – que não deixa de ser também algo aleatória, por maior o apuro da sua execução – pode-se partir da introdução escrita por Lindsay Waters para o livro póstumo *Critical Writings*, que propõe a divisão dessa obra em 2 fases marcadamente distintas, mas nem por isso incomunicáveis. Assim – e é importante frisar que se trata antes de tudo de uma divisão heurística –, a uma preocupação direcionada para aporias metodológicas, e que encontra em *Blindness and insight* seu monumento, segue-se depois uma etapa voltada para a imanência material do objeto-texto, tendo como travejamento uma heterodoxa ressemantização da questão da "retórica", termo de resto já presente no próprio subtítulo do livro há pouco citado. Nessa segunda etapa, porém, a tônica que antes incidia sobre a facticidade do contato com o texto – sobre a impossibilidade de se escapar de um turvação que é constitutiva desse contato – cede gradualmente lugar a uma imersão mais decidida e exaustiva em estruturas tropológicas

de nomes levemente bizarros, e que passam a operar como vetores de desarticulação de supostos sentidos totalizadores. Sem constituir propriamente uma superação ou mudança de rumo, é uma viragem que se dá agora, de acordo com Waters, sob a sombra conspícua de Walter Benjamin, que ajudaria De Man a tomar uma distância mais marcada da categoria hegeliana-kojéveana de consciência, ainda muito evidente em suas primeiras indagações sobre a leitura :

> I risk exaggerating the significance of Benjamim for the late De Man to make that point that a fuller exploration of the relationship of De Man's thought to Benjamim's will reveal more than comparing and contrasting it to the work of others. But what, finally, is the point of the Benjaminian turn? The point only becomes clearer, I think, with the essays of the 1970s collected in "Alegories of Reading". The main point toward which Benjamim was moving with his work in the 1930s was to problematize and ultimately efface the distinction between the subject of idealism and the material object of knowledge. This was the goal of "The Arcades Project". It was also at the heart of what De Man hoped to achieve. In the end he rejected the notions of interiority and inwardness as tools of analysis and he also rejected the inner/outer dichothomy that he had derived from the tradition of German idealism. The Parisian arcades, both inside and outside, both edifice and street, were the "dialectical image" with which Benjamin hoped to blur the distinction between subject and object. Literature understood rhetorically in the very materiality of its functioning was meant to serve the same function for de Man that the arcades was meant to serve for Benjamin. Literature was important for De Man, not as a privileged mode of consciousness, but because it was betwixt and between. It was not inner, it was not spiritual, it was material. That is why he called late in his life for a return to philology in a polemical essay that asked scholars and students to attend to the materiality of the text and considered it prior to any effect to conceptualize. Such counsel warred directly with the heeling imperative to bring all objects of analysis "to a concept". He paused in another late polemical piece on the border between the theory and the materiality to make problematic any notion that the two territories were separate. (WATERS, Lindsay in: DE MAN, 1988, p.lvii.)

Embora a unidirecionalidade e a aparente facilidade da transição soem a princípio um tanto esdrúxulas para quem quer que já tenha mergulhado em Paul de Man, autor para o qual nunca estamos tão logrados quanto quando acreditamos escapar do logro, a pequena narrativa de Waters tem sem dúvida o mérito de mostrar como, de um ponto a outro, a categoria de retórica desaloja a catacrese que dicotomizava e contrapunha sujeito e objeto; o que tem conseqüências epistemológicas e existenciais inestimáveis. No entanto, se não se trata propriamente de questionar a veracidade da citação acima – que, não apenas pela minha discordância em relação ela como pela sua extensão incomum, faria de certo por merecer uma glosa mais exaustiva –, a opção por renunciar a isso, num primeiro momento, é aqui ditada principalmente por razões de

cunho didático, que apontam também para a maneira como De Man lida com categorias como erro e verdade, de resto incontornáveis para toda narrativa que tente dar conta de uma aprendizagem. Ou que, a exemplo de Waters, procure dar foros de imperatividade ao ganho cognitivo que decorre de uma retificação. Desse modo, ao passo que num trecho como o acima parece haver uma diferenciação talvez nítida demais entre os dois pontos, cujo ônus é transformar Walter Benjamim quase num avatar do anjo do apocalipse, a forma de exposição privilegiada nesse trabalho, tendo como foco exatamente o mesmo efeito referencial engendrado pelo texto de Waters, irá preferir antes se deter um pouco mais longamente sobre a opacidade que corre de par a certas oscilações. Ressalve-se apenas que, se isso tampouco nos livra do fardo de eventualmente realizar transições abruptas, curioso perceber também – e eis aqui mais um claro exemplo de duplicação alegórica – como aquilo que surge "betwixt and between" a partir da citação acima, responde, para muitos dos detratores de De Man, por aquilo que hoje há de mais datado e ultrapassado em seu pensamento. Enquanto para outros – e esse é também um contraponto extremo e melodramático demais para ser apenas obra do acaso – seria a cifra de uma intempestividade tão poderosa quanto tenaz, e já bastante evidenciada, antes da dita virada retórica, na pergunta que De Man se via compelido a responder em seu primeiro contexto de emergência. Aliás, que muitos dos eventuais desdobramentos de sua talvez resposta nos confrontem e nos façam pôr em xeque nada mais que o próprio estatuto da Teoria da Literatura como disciplina não deixa de servir de pista do potencial de abrangência e provocação dessa tão escorregadia obra.

Sem dúvida, quem quer que conheça minimamente o desenvolvimento dos estudos literários no século 20, no marco criado pelo seminal "Arte como procedimento", de Viktor Shklovski (1915), jamais poderá subestimar a importância aí adquirida pela chamada "leitura imanente", passível de ser vista, no limite, no arco que vai da estilística ao formalismo, da crítica temática à narratologia, como um estratagema comum a muitas de suas tendências críticas mais relevantes, não obstante, é claro, as inevitáveis discrepâncias e excentricidades de cada agenciamento. No caso dos Estados Unidos, porém, país para onde migrou De Man no início dos anos 50, essa mesma valorização da materialidade do texto literário, hipostasiada no método do *close reading* por tantas décadas hegemônico, corria em paralelo a uma concepção de objetividade estrita e irrefletidamente positivista, entendendo-se por objetividade aqui como aquilo a que inevitavelmente se chega logo depois de suprimida toda a intencionalidade de quem

lê. Para se levar a cabo essas propostas, contudo, ao lado de pressupostos canônicos nunca suficientemente examinados, quanto mais questionados – mas onde se poderia perceber, nitidamente, seja pelo culto da impessoalidade como ideal poético, seja pela supressão da história pelo corpo a corpo com o texto, a presença da sombra tutelar de T.S. Eliot –, a fluência e a eficácia desse método exigiam do analista uma concentração tão disciplinada quanto acrítica, já que de saída comprometida por valores tomados como naturais, e de que o texto seria, por assim dizer, a confirmação. Nesse entretempo, porém, se a literatura corria o risco de ser não raro essencializada e limitada sob um critério de gosto heterônomo – onde características extraídas da obra e dos ensaios críticos de Eliot se tornavam um parâmetro para a medição da qualidade de todo o resto –, é preciso frisar que, diante de uma hegemonia tão esmagadora, a perda subjacente a esse cripto-positivismo não só em nada perturbava o trabalho institucional do intérprete como tampouco impedia a ocorrência de intuições iluminadoras. Analisadas por De Man, aliás, longe de resultarem de um acidente, essas mesmas preciosas intuições, em críticos como Richards, Empson e Winsatt, dificilmente teriam sido possíveis sem a cegueira organicista da qual partiam; cegueira que insiste em se perfazer num trajeto onde, como se pode perceber de modo exemplar na obra de um autor como Empson, a totalidade de início almejada como ideal se deixa aos poucos dissolver em incontroláveis nuances de ambigüidade, dêem-se ou não conta disso os responsáveis. E no entanto, se há aí um apreciável ganho de leitura, *pari passu* ao crescente burilamento da sensibilidade do analista às micro-estruturas poéticas, esse desvelar quase não programado, com todos os impasses de sentido que o caracterizam, tampouco deve, para De Man, imunizar tal percurso à interpelação crítica – e aí é sempre preciso ter em vista, sem dúvida, as ressonâncias kantianas desse último adjetivo, em sua acepção de "análise de condições de possibilidade". Condições que são também nesse caso uma cegueira, que se torna para De Man a instigadora de uma eficácia algo paradoxal – nesses críticos, muito mais uma palpitação implícita que algo que ascende efetivamente à consciência. Tudo contado, portanto, se fosse o caso de resumir de um só golpe a posição de De Man em relação aos "new critics" – com os quais ele se debatia em tons mais ou menos crispados quando de seus primeiros trabalhos nos Estados Unidos –, pode-se nela detectar um misto de admiração e distanciamento: de uma parte, se há nessa posição um elogio por vezes até entusiástico, e que será claramente reforçado nos textos de De Man tardio, como por exemplo no excurso anedótico sobre Reuben Brower que abre "O retorno à filologia", de outra, a intimidade do nosso autor com a tradição filosófica

continental – cultivada em diálogo cerrado, mas sempre idiossincrático, com vertentes como o idealismo alemão e a fenomenologia – o habilitava a detectar os déficits de criticidade dos seus "opositores", que tornavam também essa relação tremendamente tensa. É o que se pode perceber com clareza quando, para citar um ensaio que dá bem a medida da força de criticidade do primeiro De Man, ao discutir a falácia intencional de Winsatt e Beardsley, o autor primeiro nos faz recuar até a categoria husserliana de intencionalidade, para depois problematizar e evidenciar o modo como, através da espacialização do texto na miragem pré-estabelecida de um todo orgânico – e colocado portanto relativamente à salvo das retificações e reajustes a que um embate mais desarmado nos conduziria –, dá-se um certo amestramento da precária temporalidade do processo de ler, cujo epifenômeno é a própria miragem positivista que o seu texto combate. Na sua radicalidade mais extrema, porém, isso que a objetivação tenta amortecer e domesticar, de acordo com De Man, avança sempre como uma tentativa de resistir a harmonizações mais confortadoras, ocorrendo como um *agón* projetivo entre as antecipações do intérprete e a letra do texto, mas sem jamais se consubstancializar em formas fechadas. Retraduzido no vocabulário heideggeriano de que o autor se serve, o que se tem aqui aponta para uma circularidade contínua e recíproca entre compreensão e interpretação, onde cada totalização é continuamente retificada por uma nova estrutura prévia, que por sua vez se acha sempre temporalmente adiantada em relação àquela. Daí que, quase num desdobramento inevitável dessa exigência, o *new criticism*, nesse raciocínio, surja desde saída refém da reificação defensiva de um desses pólos, que operariam como fios de Ariadne para os "labirintos temporais" em que a leitura nos enreda. Impasse que dá ainda bem a medida dos motivos pelos quais, a salvo da hipótese de uma metodologia salvacionista que o solucione – que dissolva de forma definitiva as ilusões estruturais inerentes ao ato de ler –, as aporias do "new criticism", transformadas quase num motivo condutor por Paul de Man, tornam-se no mínimo elucidativas, para não dizer até literalmente paradigmáticas.

Retrabalhadas por esse herdeiro infiel que é De Man, são aporias que, se em termos estritos poderiam ser vistas como um capítulo a mais na disputa por capital simbólico – cujos termos aparentemente se tornaram obsoletos com a virada culturalista das últimas décadas – tornam-se uma sinédoque antecipatória do movimento a ser desdobrado no resto do livro, e repercutem ainda na categorização algo difamatória de Paul de Man como o último "new critic". Cortando agora para um plano mais geral, a contingência específica do próprio De Man – compulsoriamente levado ao diálogo com

a crítica americana mais em voga – pode se converter também no rascunho e *Vorhabe* de um embate a ser depois generalizado, entre o "estar-em-situação" de uma verdadeira leitura – atividade constantemente realimentada pela iminência perpétua de um colapso – e a sua normalização sob a forma dos variados congelamentos metodológicos. Se tomada ainda como linha de força de *Blindness and insight*, a primazia conferida ao primeiro dos termos é inquestionavelmente decisiva para entender porquê, ressalvado o caso singularíssimo de Derrida, ao longo desse livro, a valorização de autores menos comprometidos com epistemes já consolidadas, como Poulet e Blanchot, tende a ocorrer sempre em detrimento de nomes como Binswanger e Richards, nos quais, salvo engano – no que não deixa de ser uma repetição diferida da medusa positivista –, a busca por tranqüilidade epistemológica acaba diminuindo exponencialmente a potência inaugural de suas leituras, tornadas com isso devedoras de uma objetivação prévia e inamovível. Por aí se podendo entender também, na submissão à idéia de um tempo totalizador que o comentário sobre *A Educação sentimental* deixa transparecer, a posição intermediária ocupada pela *Teoria do romance* de Lukács – em que pese a (inegável) genialidade de suas intuições centrais. Vistas as coisas nesses termos, aliás, e para servir-me aqui de uma contraposição conhecida dos leitores do sociólogo alemão Max Weber, estamos diante de uma situação, muito esquematicamente, que aponta sempre para a mesma tensão surda entre uma leitura profética e uma leitura sacerdotal; ou seja, entre uma leitura mais afeita à ascese da *epoché* fenomenológica, e uma leitura na qual, de saída, os resultados parecem se tornar prisioneiros das pressões institucionais do seu entorno. Pressões que desenham um quadro onde, a pretexto de honrar essa objetividade heteronômica, a leitura não parece ser mais capaz de pôr entre parênteses conteúdos pré-determinados, e nem de fazer com que, a partir do atrito gerado pelas fraturas que se abrem no texto, tenha-se a faísca por meio do qual avançam as antecipações de sentido. Por conseguinte, mesmo que isso nem seja formulado explicitamente na obra de De Man – sendo aqui mais uma extrapolação possível do que qualquer outra coisa –, a raridade e/ou eventual esmaecimento dessa faísca surgem nas entrelinhas como um risco indissociável ao reconhecimento institucional da atividade crítica, e que, de acordo com o esquema aqui proposto, corre como um vetor subterrâneo à consolidação e compartimentalização dos campos disciplinares, tão logo se dê a normalização universitária da dita "fala profética", transposta agora para a arena em que ocorre o reconhecimento ou não reconhecimento do seu "insight". Sob camadas de cuidado epistemológico, portanto, o drama aqui construído a partir de *Blindness and insight* –

onde a instauração da verdade surge como visceralmente entretecida a uma *anagnorisis* inter-subjetiva – parece um pouco uma versão mais abstrata e menos vertiginosa do teatro das marionetes de Kleist , um texto que não por acaso será depois tratado por De Man como o próprio momento genealógico dessa cena teórica. Surgindo de modo velado em *Blindness and insight*, é uma cena capaz também, se generalizada para o âmbito da reprodução de uma teoria "y", de não só tornar mais nítidos os apriorismos de uma prática tida como "normal" – no sentido conferido a essa palavra por Thomas Kuhn – como ainda, no confronto com essa espécie de zona fantasma entre a teoria e seu limiar de institucionalização, colocar sob um foco mais claro o ônus da absorção aí em jogo, que é também o teste pelo qual precisará passar o meu próprio trabalho.

No entanto, se isso tampouco significa diminuir a importância do cuidado epistemológico – cuidado que ressoa com nitidez na obra dos leitores mais conseqüentes de De Man, como Samuel Weber, por exemplo –, é precisamente porque, na fronteira cinzenta criada entre essas duas instâncias – entre juízos que descrevem estados de coisas e juízos que são em si mesmo atos de força –, está o ponto em que melhor se pode perceber a atuação daquilo que De Man e Waters chamam de retórica, ocorrência cuja irrupção se dá como um desafio aberto a toda esperança de conforto cognitivo. Nesses termos, diacronizando taticamente essa fronteira, podemos vê-la como situada em algum ponto entre *Blindness and insight* e *Alegorias da leitura*; correspondendo à transição a partir da qual, creio eu, longe de se manter colocado nos mesmos termos, o viés aparentemente mais epistemológico do livro de estréia acaba por ser, concomitantemente, negado e conservado, graças à dobra a que De Man agora submete o conceito benjaminiano de alegoria. O que de novo torna o comentário de Lindsay Waters extremamente útil, nem que seja apenas para construir um elo hipotético:

> What De Man derived from Benjamin's book on the tragedy of the seventeenth century can be most simply designed by the word "allegory", but saying that does not say enough as De Man suggested in his citation of Benjamin's book at the end of "Form and intent in the American New Criticism", where he wrote that Benjamin defined allegory as the void "that signifies precisely the non-being of what it represents". In "The origin..." we can learn as De Man did about allegory, not as a way of handling certain themes, but as a process of signification, the motor of which is negation."Death", as presented by Kojève following Hegel, named negation too, but only as a theme. Allegory named it as a process. Benjamin also focused upon death, to the same degree Kojève did, but he spoke of death strikingly in the terms of the death mask, a degraded physiognomy that expresses but cannot mediate the gulf between mortality and redemption. Benjamin argued that the expressiveness of allegory is distinct from that of the

symbol. Allegory does not point beyond itself toward some point of transcendent realization. The task, then, of understanding a text does not involve synthesising into a whole, but mortifying it, shattering it into pieces. Benjamin suggested to De Man the power there might be in the use of the figures of rhetoric to mortify them by disfiguring it in order to see how it works, not as something guided by an animating spirit, but as a mechanism. Such analysis could be conducted by seeing how the rhetoric of figures and the rhetoric of thought are at odds with one another in every text, how sintax and grammar are at odds in every text.(WATERS, Lindsay in: DE MAN, 1988, p.Lv)

De um modo geral, portanto, uma vez que se acate tática e heuristicamente a narrativa acima, a mencionada inflexão retórica surge aí quase como a "Aufhebung" das inclinações fenomenológicas iniciais, dando lugar a um quadro em que a atenção passa a recair, de forma programática, menos sobre as ilusões de que se alimenta a consciência que lê do que sobre os impasses imanentes aos mecanismos retóricos do próprio texto. A partir dos contornos delineados pelo ensaio "A retórica da temporalidade" – tentativa de reescrever a história da modernidade literária sob a égide dos tropos da alegoria e da ironia –, é uma ênfase que se torna facilmente perceptível, a meu ver, tanto nas análises mais cerradas de *Alegorias da leitura* – que constituiriam por assim dizer a contraparte prática desse novo direcionamento –, quanto nos ensaios mais meta-críticos de *A resistência à teoria*, quando, retomando até certo ponto um viés já empregado em *Blindness and insight*, mas permitindo-se também aos maiores extremos de provocação e violência surda, De Man leva a um novo nível de tensão seu confronto com a episteme crítica contemporânea:

Os métodos são hoje mais técnicos, mas o interesse contemporâneo por uma poética da literatura encontra-se nitidamente ligado, de forma bastante tradicional, aos problemas da leitura. E, como os modelos que são utilizados já deixaram por certo de ser simplesmente intencionais e centrados num eu identificável, ou simplesmente hermenêuticos, na postulação de um único texto originário, pré-figural e absoluto, parece que esta concentração na leitura conduziria à redescoberta das dificuldades teóricas associadas à retórica. É na realidade o que se passa, até certo ponto; mas não absolutamente. O aspecto mais instrutivo da teoria contemporânea é talvez o aperfeiçoamento das técnicas através das quais a ameaça da análise retórica está sendo evitada, exatamente no momento em que a eficácia destas técnicas progrediu a tal ponto que os obstáculos retóricos para a compreensão deixaram de poder ser erradamente traduzidos em lugares-comuns temáticos e fenomenais. A resistência à teoria que, como vimos, é uma resistência à leitura, surge na sua forma mais rigorosa e teoricamente elaborada entre os teóricos da leitura que dominam a cena teórica contemporânea.

Seria um processo relativamente fácil, ainda que moroso, demonstrar que é o que se passa com teóricos da leitura que, como Greimas, ou, a um nível mais aprimorado, Riffaterre, ou num tom muito diferente,

H.R. Jauss e Wolfgang Iser – que têm todos uma influência definida, se bem que por vezes oculta, na teoria literária neste país – se encontram empenhados na utilização de modelos gramaticais ou, no caso da "Rezeptionsästhetik", nos modelos hermenêuticos tradicionais que não tomam em consideração a problematização do fenomenalismo da leitura e permanecem portanto confinados de forma pouco crítica a uma teoria da literatura com raiz estética. Tal argumento seria fácil de defender porque, uma vez que o leitor se tenha tornado consciente das dimensões retóricas de um texto, não terá dificuldade em descobrir exemplos textuais que sejam irredutíveis à gramática ou a um sentido histórico determinado, bastando-lhe para tal estar pronto a reconhecer aquilo que não pode deixar de notar.(DE MAN, 1989. p.36)

Num registro que é também a ironização selvagem de uma sinopse neutra, esse trecho faz tábula rasa de boa parte da teoria contemporânea com a mesma tranqüilidade de quem assassina um inseto e, nesse específico, adiciona ainda uma nova complexidade ao que tínhamos delineado a partir do embate com o *new criticism*. Afinal, se a disciplina de imersão textual que caracterizava essa corrente surgia, no ensaio sobre Empson, como a instigadora involuntária de uma iluminação, o panorama no qual De Man agora subsume críticos de resto tão diferentes quanto Riffaterre, Greimas e Jauss parece quase no limiar de uma trama conspiratória, em que todos esses nomes se dariam as mãos para impedir ou exorcizar o perigoso desvelamento da leitura. Mesmo que esse desvelamento ressurja no final do trecho quase como uma carta-roubada. A essa altura, contudo, o que a um olhar apressado pode parecer apenas uma celebração do imanentismo torna-se, num intervalo de menos de 20 anos, um processo dotado de complexidades virtualmente indomesticáveis, onde, de modo reincidente e obstinado, as estruturas retóricas que enformam a obra lida – e não mais apenas as antecipações de seu leitor – tendem a estancar ou no mínimo instabilizar referencializações unívocas, levando-nos a colocar em parênteses as convicções e idéias feitas sem as quais de resto nenhuma fenomenalização se dá, em meio a essa *mésalliance* com a Estética que é o principal alvo do crítico no trecho acima. Elemento largamente recorrente em todas as leituras de De Man – tenham elas por objeto Shelley, Proust, Rousseau ou Rilke –, a atração por esses mesmos indecidíveis que a fenomenalização hermenêutica esconde, já aqui consideravelmente desvinculada do foco inicial numa hegeliana "interioridade" da experiência, passa a então operar, nessa segunda fase, através da metódica reificação das estruturas tropológicas que compõem um texto, abortando sua posterior integração em reenvios sinedóquicos entre parte e todo. Seja pelo ímpeto totalizante que pulsa por detrás da convenção de sobriedade, seja pela suspeita que o trecho lança sobre o movimento inevitável da fenomenalização –

que se torna aí o *locus* de uma conciliação que não deixa de ser também uma trapaça –, tal aborto, contudo – e essa pode ser também a zona de interseção entre esses dois extremos – não decorre senão de uma radicalização da velha disciplina do *close reading*, como aliás comenta o próprio autor em outro ensaio do livro há pouco citado:

> Verifica-se que a própria leitura, anterior a qualquer teoria, é capaz de transformar o discurso crítico de uma maneira que pareceria profundamente subversiva aos que pensam ser o ensino da literatura um substituto do ensino da teologia, da ética, da psicologia ou da história intelectual. O "close reading" consegue-o com frequência contra sua vontade porque não pode deixar de responder às estruturas da linguagem, que o ensino literário tem como objetivo mais ou menos secreto manter ocultas. (DE MAN, 1989, p. 46).

Ou seja, para além da impressão de uma ruptura brusca, o que se pode notar, em trechos como esse, no qual se entre-lê também quase uma homenagem tardia ao "honorável oponente" da década anterior, assinala o reaparecimento do mesmo raciocínio já presente na fase inicial do crítico, com seu gosto por situações, à primeira vista, onde a única lucidez possível parece ser a do reconhecimento resignado da absoluta incapacidade de controlá-las. Insistindo em pontos mais ou menos inesperados ao longo dos ensaios, esse mesmo gosto, que na citação acima recebe uma expressão aparentemente singela, mas se vista mais de perto, demolidora, será formulado de modo bem mais enérgico nas já mencionadas, mas ainda não explicitamente comentadas, asserções aforísticas, criando interseções sempre inquietantes entre a tautologia e a impenetrabilidade, entre a reiteração e o hermetismo. O que é o quanto basta para se compreender porque, da maneira como irrompem ao longo dos ensaios, tais asserções – que correspondem também àquele momento em que a saturação se prova tão intensa que não nos resta nenhuma outra alternativa que não a passagem-ao-ato – tornam-se por vezes facilmente redutíveis a não mais que uma retórica de autoridade, ao estilo de um conhecimento, para o infinito desconcerto dos não-iniciados, que se veiculasse na linguagem límpida de uma intuição evidente. Mas uma intuição, por mais fulgor que tenha, que, ao remeter a algo em última análise desoladoramente fora do alcance do aparelho sensorial de quem a contempla, toma a forma de uma fisionomia a princípio perfeitamente hermética, auto-suficiente e impenetrável; o que não deixa de ter também um certo charme. Em mãos menos cautelosas, entretanto, frases ao estilo de "uma narrativa conta infinitamente a história de sua própria aberração", ou "todas as leituras incidem em erro, pois supõem a sua própria legibilidade", correm o sério risco de se

transformar em novas palavras de ordem, quando não em pontos de chegada de futuras hipostasias metodológicas. Quadro, como é de se prever, que vai exatamente na direção inversa dessa crispação performativa que identificamos em De Man, – mas que, no limite, não faz senão reeditar a peripécia já aqui descrita quando há pouco se falava de profetas e sacerdotes. Apenas com a diferença – aliás nada negligenciável – de que, ao invés da velha busca da forma orgânica, a tarefa do analista, uma vez consumada a sacerdotalização, seria reduzida à eterna demonstração das ambigüidades presentes em cada obra, por meio da potencialização instabilizadora do aparato figurativo que a compõe. Porém, diante de um ponto de chegada tão inequívoco, esse aparato seria como que expurgado de suas instigações performativas latentes, para se converter apenas em um inofensivo "hobby horse" autotélico – e o que é pior, colocado a serviço de uma espécie de tautologia cética, com uma tranqüilidade e um conforto, para dizer o mínimo, que estão longe de fazer justiça a essa esquiva figura de autoridade que é De Man. E todavia, se lido como um recuo simplificador em relação a essa esquivança – ou como talvez o momento em que uma série de sinais discordantes é violentamente comprimida num só adjetivo –, é algo que ecoa ainda com clareza em muitas das mais influentes caracterizações negativas do trabalho de De Man, como a que por exemplo é feita por Terry Eagleton, em seu *A ideologia da estética*:

> O último De Man, traumatizado com a filosofia da significação transcendental, do fundamento metafísico e da totalização sem remorso, que ele esposara antes, cai num ceticismo liberal fatigado, em muitos modos próximo do pessimismo político de Adorno, embora sem o seu frágil impulso utópico. Ambos os autores, por razões diferentes, parecem afetados por uma culpa histórica paralisante, e preferem cortejar a impotência, o impasse e a derrota que arriscar-se ao dogmatismo da afirmação. Suas posições, além disso, já incorporam, numa certa medida, a sua própria desesperança, o que os torna menos vulneráveis a certas críticas impacientes.(EAGLETON,1992, p.259)

Ainda que um trecho como esse reduza também drasticamente a ambigüidade da enunciação de Adorno – cuja força perlocutória passa exatamente pela urgência criada pela situação de paralisia que "descreve"–, curioso notar como, a despeito do que afirma o próprio Eagleton , o curto circuito criado com o autor de *Minima moralia* não deixa de ser também um *insight* à revelia, que dá bem a medida da dificuldade engendrada por textos tão oblíquos. Catastrofismos a parte, entretanto, por mais que essa obliqüidade torne até desculpáveis desleituras desse tipo, não se pode também negar como, quase que em palinódia ao longo de todo De Man, são incontáveis as passagens que apontam

numa direção veementemente contrária à aqui assinalada por Eagleton, onde o que se tem é uma situação que, se se pode facilmente subsumir na narrativa do inevitável desentendimento que a literatura implica, é no mínimo um tanto quanto negligente no que diz respeito à força de afirmação dessas sibilinas parataxes. Sem falar no *pathos* que emana de uma tarefa, parafraseando Beckett, que deve mas parece não poder mais ser executada. E é justamente para reforçar a consistência desse padrão que, nas antípodas de Eagleton, irei preferir evocar agora um exemplo na superfície muito menos contundente do que todos os outros, extraído do ensaio de De Man sobre Michael Rifatterre – mais especificamente na passagem em que se levanta a hipótese de que, no autor de *A produção do texto*, "o caráter peremptório de certas afirmações serve para explicitar sua função heurística". Ainda que soe até casual à primeira vista, uma passagem que, tão logo extendida ao próprio De Man, ganha quase o caráter de uma confissão por pessoa interposta: se por um lado joga luz nova e estranha sobre o que nele poderia soar algo mistificador – quando as generalizações irrompem no texto um pouco como salteadores de estradas –, acena ainda com uma recomendação de resto muito pouco acatada, e nem por isso menos fundamental. A saber: a de que, seja qual for o texto que se resolva a analisar, aquilo que este diz puramente em termos constativos seja sempre também tensionado à luz de sua performatividade implícita, que é por assim dizer, numa livre tradução desse pequeno trecho emoldurado entre aspas, a provocação heurística que ele também comporta. O que tampouco nos isentará do risco, afinal, de que, nessa troca de atributos entre o leitor e o autor lido – a partir de uma frase que talvez pouco significasse para um leitor menos desconfiado que este – esteja-se simplesmente mimetizando um dos modos de operacionalização do nosso próprio objeto; risco de resto apreciável, mas não se sabe até que ponto contornável. E todavia, considerando-se o que uma frase como essa deixa ver – na desproporção entre seu caráter periférico e a presente exorbitância –, são sobretudo detalhes como esse, creio eu, que, uma vez colocados em evidência pelos rigores da leitura, mostram-se capazes de conjurar a transformação do teórico em apenas um arqui-sofisticado guardião do cânone, ao trazer à tona articulações e perguntas mantidas ainda em latência na sua obra, quando da morte do crítico em 1983. Nessa direção, em contraponto a seu confinamento num nicho esteticista, ou a diatribes ao estilo das que lhe faz Eagleton, não é decerto ocioso notar como, em seus últimos escritos, o tema da ideologia ganhará uma ênfase cada vez mais obsedante, enquanto o vetor capaz em restrospecto, segundo De Man ele próprio, de colocar subitamente em contato as diversas frentes que

compõem essa obra, e, num novo ritornelo autobibliográfico, dotá-la de uma espécie de coerência em última instância:

> Asked in 1983 about the frequent recurrence of the terms “ideology”and “politics” in his recent works , de Man replies: (1) that he was never away from these problems(“they were always uppermost in my mind”); (2) that he has always maintained “that one could approach the problems of ideology and by extension the problems of politics only on the basis of critical-linguistic analysis, which have to be done in its own terms. He characterizes the “critical linguistic analysis” that has been, for him, preparatory for the work contained in the present volume as an attempt to achieve certain control “over technical problems of language, specifically problems of rhetoric, of the relation between tropes and performatives, of saturation of tropology as a field that in certain forms of language goes beyond that field”. And, now that he has achieved certain control over these problems – De Man is clearly refering to “Allegories of reading” and his (still largely unread or grievously misread) work on Rousseau, where he was “able to progress from purely linguistic analysis to questions that are really already of a political and ideological nature” – he finds that he can do it[i.e., deal with questions of ideology and politics] a little more openly, though in a very different way than what generally passes as “critique of ideology”. In other words, De Man’s progress or progression from apparently purely linguistic questions to talking more openly about ideology and politics itself takes place on the basis of a critical-linguistic analysis of rhetoric-tropological systems, their ability to close themselves off, and their production of “forms of language” that “go beyond” their domain – and as such, itself takes place as the residue or excess of tropology(WARMINSKY, Andrzej in:DE MAN, 1996, p.12)

De uma forma que de novo solapa e referenda uma narrativa de progressão, no cotejo com a exposição muito mais serena de Lindsay Waters, o comentário de Andrezj Warminsky, a exemplo do meu próprio, pode ser visto como uma reação muito mais direta a proposições como as de Terry Eagleton, explicitamente citado e nomeado por Warminsky como ilustração da armadilha-prosopopéia que o texto De Man aciona. Entre um momento e outro, contudo – entre o sumário-biografia de De Man e a paráfrase que se abre com um “in other words” –, a síntese proposta por Warminsky tem o mérito de transformar a dificuldade da retórica em algo muito próximo de um mecanismo auto-impulsionado, cujo móvel não é senão a impossibilidade de se fechar a si mesmo. Por outro lado, uma vez que esse infinito cria também uma exigência hiperbólica – já que aqui os limites do meio e do fim nada mais são que estancamentos fortuitos –, não é preciso muito esforço para perceber os maus lençóis em que isso coloca os contextos institucionais das recepções, onde resíduos e excessos podem se converter muitas vezes em imperdoáveis quebras de decoro. Contudo, uma vez que esses contextos institucionais são também os lugares em que se decide ou se soterra a

verdade de um texto, o que se tem aqui é um quadro onde exigências metodólogicas ou meramente empíricas, pelo fato de sempre pré-existirem a qualquer abordagem que se faça de um dado texto, passam a funcionar, via de regra, como uma opacidade insuprimível. Sendo também uma forma de retomar em outra clave a metáfora da cegueira tão cara ao crítico, agora recanalizada para os problemas da "Bildung", da pedagogia e da ideologia, essa opacidade, para De Man, muitas vezes nada mais é que o subproduto da tentativa de suprimir ou fingir suprimir os tais resíduos e excessos – quando se trata, por exemplo, de jogar a imersão textual na vala comum do solipsismo. Pensado agora em termos de meta-narrativas teóricas, contudo, é uma opacidade cujo trabalho se torna também evidente quando, ao analisar Kant lido por Schiller, num esboço do que deveria ser depois incluído no (inexistente) livro *Aesthetics, Rethoric, Ideology*, o autor acaba transformando uma discussão acadêmica em uma complexa narrativa de traição, contruída para destacar a perda de criticidade que acompanha a absorção do empreendimento do primeiro pelo segundo. No que não deixa de ser também uma prolepse da própria situação teórica do presente, que teria para De Man, no autor de *Kallias*, uma de suas eminências pardas. Descartada porém a hipótese de uma demonstração em termos tradicionais, o que se vê nesse ensaio, fundamentalmente – que é na verdade o congelamento em livro de uma malabarística exposição oral, que não deixa de ser também, de certa maneira, uma outra cena de intrução – , é uma tese que vai se impondo muito menos pela via da evidência que da ressonância, até culminar de forma algo escandalosa numa citação de Goebbels. Mas isso talvez seja bem mais inexorável do que se pensa. Afinal, ao se deter sobre os artifícios pelos quais, em seus textos teóricos, na tentativa de consumar o sistema de Kant por meio de uma "dedução objetiva do belo", Schiller confere à obra do filósofo de Konigsberg uma direção nitidamente mais pragmática e psicologizante, o alvo em última análise da leitura de De Man parece ser antes um desvio que este crê indissociável à própria idéia de "ensino de literatura" em termos amplos – e não apenas no Terceiro Reich. Dito de outro modo: uma vez que, dentro do programa iniciado por Schiller, a arte se torna ponte para um objetivo superior que a ele precede – no caso a formação de cidadãos que, por terem sido previamente refinados graças a um longo convívio com Homero, Shakespeare e sua turma, estariam assim particularmente aptos a "cumprir seu dever com alegria" –, a tarefa de operacionalizar tal objetivo, na fábula ao mesmo tempo utópica e sinistra de um "Estado Estético", prosopopéia que De Man converte na zona de indistinção entre o estético e o político, solidifica-se então num sistema onde, sob o crivo de seus leitores

ditos autorizados, a fruição de cada obra tende a servir de mediação a uma normatividade pretensamente supra-sensível, que minimiza por meio de uma síntese fenomenalizadora o que o jogo da letra não cansa de mostrar como irreconciliável. Se lida com mais rigor, portanto, é uma síntese que acabará por se revelar tambem uma decisão política no mais alto e estrito grau, uma vez que nela, tendo com anteparo essa incontornável figura de poder que é o professor, a obra cintila também como a versão deslocada de um julgamento de autoridade, que é por seu turno o que regula o trânsito dessa obra até a leitura empiricizante e canônica. O que tampouco significa, bem entendido, se, passando agora para o elo entre Teoria e Educação Estética, considerarmos as demandas de universalização e discussão pública que a ambas se ligam – quando por exemplo um professor tem de explicar a um aluno porque ler Camões, e não Basílio da Gama (ou em que medida o tédio e a sonolência induzidos pela obra do último poderiam ser contrabalançados pelo ganho em conhecimento sócio-histórico-antropológico que ela traz consigo...) – que, uma vez constatado o retrocesso, a se repetir agora em milhares de sala de aula do Sistema-Mundo, seja possível dele se safar sem maiores danos. Pelo contrário:

> Before you either contest this, or before you not contest but agree with it and hold against Schiller, or think that it is something we are now far beyond and that we would never in our enlighted days do – you would never make the “naive” confusion between the practical and the pragmatic on the one hand and the philosophical kantian enterprise on the other – before you decide that, don’t decide too soon that you are beyond Schiller in any sense. I don’t think any of us can lay this claim. Whatever writing we do, whatever way we have of talking about art, whatever way we have of teaching, whatever justification we give ourselves for teaching, whatever the standards are and the values by means of which we teach, they are more than ever profoundly Schillerian.They come from Schiller, and not from Kant. And if you ever try to do something in other direction and you touch on it you’ll see what will happen to you. Better be very sure, whatever you are, that your tenure is very well stablished, and that the institution for which you work has a very well-stablished reputation. Then you can take some risks without really taking many risks. (DE MAN, 1996, p.142)

Ora, na figura desse professor que, voluntariamente ou não, como funcionário das novas reedições daquele mesmo Estado Estético schilleriano, parece incapaz de ir além de uma posição que ele mesmo admite como “ingênua”, não será difícil perceber, dessa vez numa clave literariamente muito mais dramática, o retorno do mesmo tipo de desenho sufocante já delineado em *Blindness and insight*, e que, na passagem do olho que lê o texto até a voz que emana da ábside imaginária da sala, torna-se por força de

sua recorrência uma estrutura tropólogica dotada de autonomia própria. Levado às últimas consequências, ainda, o efeito despoletado por essa mesma estrutura é de novo, como queria Warminsky, algo que só se reproduz graças à insaneabilidade do impasse que por princípio a constitui, e por isso não deixa de rerpresentar também uma contradição em termos – quase como uma potência que refutasse a si mesma tão logo começada a sua atualização. Grosso modo, no arco que compreende da análise das partes da obra à estabilização referencial de seu sentido, é uma qualidade que ganha uma força perigosa quando, nessa passagem do mundo do texto ao do leitor – a chamada "Mimese III" de Paul Ricoeur –, nos detemos sobre o que em tese direcionaria as condições de possibilidade de todas as leituras feitas. Isto é: sobre aquela agência que, por determinações indissociáveis a um drama de poder, se apresenta e se reivindica como capaz de dar legitimidade ao susposto conhecimento de alguém a cerca do sentido último dos textos – mas apenas se se conseguir, em contrapartida – no que é tanto uma forma de exorcizar o fantasma do solipsismo quando de recosturar o texto lido na trama-ficção do mundo –, sintonizar esse mesmo texto com expectativas referenciais dadas a priori, para além do sufocamento nas ambigüidades potenciais do jogo-da-letra, que desempenha aqui o papel de uma noturna e sorrateira Penélope. Parafraseando o próprio de Man em seu ensaio sobre Kleist, é um papel cuja maior prerrogativa, sem dúvida, é a habilidade de fazer com que, uma vez estabilizada a referência, o desmembramento da linguagem, em cada objeto, surja confundido aos nossos olhos com a "graça de uma dança". Mas uma graça, notadamente, que por aquilo que tem que desconsiderar para sustentar-se, não resultaria aí senão de uma violência extrema, ainda que surda, e não raro dissolvida e dissimulada sob toda forma de escrúpulo acadêmico e/ou metodológico; violência que é aliás o que me proponho a encenar e até onde for possível "esclarecer" nos dois primeiros capítulos dessa tese. Tudo contado, porém, se como via de regra na obra do crítico, esse tipo de dificuldade é tanto fonte de cegueira quanto de percepção, o melhor que se pode fazer, diante dela, é sustentar uma certa lucidez a respeito dos imprevistos efeitos ideológicos a que toda interpretação conduz; o que não significa positivamente controlá-los, mas isso sim, para usar uma oposição particularmente cara ao nosso autor, ter sempre em mente a clivagem entre "linguagem e fenômeno"; entre uma estrutura figurativa composta de signos – mas cuja efetuação se traduz na miragem de algo aparentemente a ela exterior – e a realidade passível de ser intuída por meios sensoriais. Mesmo se, no esforço de se preservar essas fronteiras, a confusão latente entre as mesmas só consiga ser no máximo postergada.

Colocada em primeiro plano essa inevitabilidade e, ao mesmo tempo, defendida também a necessidade do embate contra algo que já sabemos vitorioso logo de saída, é preciso reconhecer, todavia, que, ao tornar praticamente inaceitável a univocidade, uma oscilação dessa ordem é por si só também uma inesgotável fonte de equívocos, sendo o mais freqüente deles o de, ao invés de tentar se haver com a violência contida na síntese que o texto ao mesmo tempo trunca e provoca, postular a literatura como uma instância completamente descolada da referência, que é precisamente o caminho que tomam os mais afoitos. Nesse entre-meio, porém, para fazer jus à astúcia da contínua contaminação contínua entre o objetivo e o intersubjetivo – entre aquilo de que se fala e aqueles(s) a quem se fala –, a estratégia de De Man, seguindo nesse ponto as lições tanto de Jakobson quanto de Benveniste, passa sempre pelo cuidado de, ao invés de pensar a referência como um elemento de anterioridade em relação à obra – o que de certa forma retiraria o peso e a importância da cena agônica e intersubjetiva da verdade –, pensá-la sobretudo como função da própria linguagem que aquela supostamente precede, mas que funciona nesse raciocínio antes como uma agência que desfaz e refaz incessantemente a catacrese do seu exterior. É preciso frisar, contudo, que na passagem do heterogêneo da história até o juízo que quase fisionomicamente o unifica – quando decide por exemplo qual o melhor esquema narrativo para dar conta dele –, o que há de aparentemente escandaloso numa asserção como essa só o será para que aqueles que acreditam que essa passagem possa se dar sem o anteparo da retórica, que mesmo se deseperarmos de saída de qualquer determinação mais restrita, continuará aqui fazendo o papel de termo médio entre fenômenos e conceitos, entre o caos do exterior e a sua sempre precária e duvidosa regulação mental. Tomado esse cuidado, entretanto, e tendo em vista a maneira como, já em sua abordagem d'*O Contrato social*, ao mostrar o caráter inexpurgável desse mediador figurativo, De Man acenava em última análise para uma falha inerente a todo *socius* – essa "mentira sobreposta a um erro" –, não parece inexato concluir, nem que apenas a título de consolo, que se a chance de controlar minimamente esse trânsito é apenas quimérica, o mesmo não pode ser dito das incontáveis tentativas de calcificá-lo. Tentativas cujo êxito, ainda de acordo com De Man, na medida em que apaga ou toma como evidente e natural essa mediação retórica, seria sempre consumado sob a forma de uma retração cíclica e recursiva, num processo que Wlad Godzich talvez tenha descrito melhor que ninguém:

Na terminologia que De Man usa, é a resistência da linguagem à linguagem que fundamenta todas as outras formas de resistência. Para a linguagem, todo o real, exceto ela própria, é fungível, e a resistência que a linguagem opõe a si própria – que pode tomar a forma de "tropos" – estabelece a realidade da linguagem para a linguagem, que constrói então todas as formas de referência sobre esse modelo fundamental. Em termos da oposição que Heidegger reconstruiu a partir da Antiguidade, o ter lugar da linguagem (enunciação, na terminologia de Benveniste) é a sua dimensão ontológica, ao passo que o tipo de referência que tem lugar dentro de espaço aberto pelo ter lugar do ato de linguagem inaugural é o ôntico.

O ôntico vem a desdobrar-se no espaço que o ontológico abriu para ele. Este ato inaugural de abrir um espaço formula-o De Man como inscrição, e prontamente se pode ver que o próprio desdobramento do ôntico exige o apagamento do ontológico, e daí uma dialética, no sentido kantiano e não hegeliano, de inscrição e apagamento, que neste livro sobre teoria vem substituir a anterior dialética de cegueira e visão característica da crítica (GODZICH, Wlad in: DE MAN 1989, p.17)

Não por acaso, não é senão graças ao apagamento acima descrito que irá se fundar, para De Man, numa zona estrategicamente distinta de uma discussão ontológica explícita – mas que tampouco pode ser desvinculada dessa discussão –, a busca de todo controle ideológico sobre a ambigüidade da letra, seja a partir de sua canonização educacional – objetivada na velha pressuposição de um conteúdo universalizável que a forma revelaria –, seja reduzindo a obra a um caráter meramente ilustrativo, de acordo com as escolhas valorativas de quem a comenta. Em sintonia com o que já vimos De Man dizer no seu texto sobre Schiller, é um controle que de novo se dá naquele ponto inextrincável entre a descrição e a performance, ainda se agora, tendo em vista o efeito desautomatizador da leitura de De Man, a pressa com que freqüentemente se passa do texto à referência seja justo o lugar em que se pode perceber a ação postulativa do juízo de autoridade, que aliás nunca é tão ostensivo quanto quando tenta limar de vez o mundo da retórica. Do que se pode então inferir – inexoravelmente – como a ascese em certo sentido intrínseca a um verdadeiro e autêntico engajamento no ato de ler, nos termos de De Man, a cautela de, em face a esse co-pertencimento íntimo de referencialidade e retórica, não tentar solucionar de saída a circularidade ambígua de que o ato se reveste, nem tão pouco se colocar de fora dessa circularidade demasiado rápido. Mas, antes, como diria Heidegger, procurar "entrar nela de modo justo".

Saber porém de que modo isso pode ser feito, com que meios e sob que condições é um problema que de saída previsivelmente extrapola qualquer descrição congelada, mesmo se, nesse pormenor, pela potência deceptiva que carregam, as leituras que De Man faz de certos "clássicos" tenham também um teor de exemplaridade

incontestável. Notadamente, porém, uma vez que está fora de questão extrair de tais leituras uma metodologia – coisa que a rigor implicaria a inevitável petrificação das antecipações e recuos que nelas ocorrem –, a já aludida importância da questão da referência, vista pelo próprio crítico como uma "armadilha inevitável", parece ter tudo para dar lugar a um outro salto brusco, a rigor nada mais que a consumação de um agenciamento retórico, que se não pode ser tão direto e apressado quanto o de uma referencialidade-padrão, não pode nem deve ser também completamente controlado. É o que me levará, enfim, na segunda parte deste trabalho – quando parece que tomaremos um pouco mais de distância desse pensamento-ouriço (mas isso é apenas outra miragem...) –, a propor um deslocamento relativamente drástico na heurística latente no interior dessa obra, tendo agora como alvo a teoria e a prática do romance. De início, uma vez que cinde subitamente o percurso expositivo, é um deslocamento que se inscreve como um abalo clamando avidamente por uma sutura autobibliográfica, que todavia jamais será capaz de dissipar por completo certa sensação de heterogeneidade, fadada a sempre renascer sob a forma de resíduo. Começando por se acercar explícita e longamente do nome De Man – mas tendo seu olhar de saída distorcido pelo contágio de um sempre-já, que condena essa mesma argumentação objetivizante a estar sempre mais ou menos adiantada em relação a si própria, impregnada que se acha de De Man mesmo e/ou principalmente quando não o cita –, esse é uma trajeto, advirta-se, que, ao se bifurcar nos dois extensos estudos de caso da parte II, compreende também o esforço de tentar mostrar em ato a força produtiva desses resíduos, pois é aí que entra a minha participação mais explícita nessas proliferações. A primeira vista, é uma opção que parece mesmo um tanto bizarra, já que, até onde se sabe, o romance está longe de ser uma preocupação muito conspícua em De Man, e só é diretamente discutida por ele em momentos esparsos – como na resenha de Lukács, no capítulo sobre Proust em *Alegorias da leitura*, no ensaio sobre *A nova Heloísa* e nos excursos sobre Defoe e Stendhal que aparecem em "The rhetoric of temporality". Todavia, dada a sua condição de gênero prosaico por excelência, já que mantido sempre em atrito direto com a proteiformidade centrífuga do "presente" na modernidade, ele se transforma num ponto privilegiado para a observação desse mecanismo oblíquo e ubíquo, que é a referencialidade provocativamente enfatizada no meu título. Observe-se, por sinal, que, naquelas que talvez sejam as teorizações mais influentes e prestigiadas desse gênero – em autores como Mikhail Bakhtin, Georg Lukács, Ian Watt, Eric Auerbach e René Girard –, um ponto que suge como mais ou menos pacífico, em todos eles, em oposição

à idéia da referencialidade como um efeito primordialmente criado pela própria linguagem, sinaliza, grosso modo, para a admissão explícita ou implícita de um maior ou menor nível de anterioridade do substrato sócio-histórico em relação à obra, que seria daquele primeiro uma espécie de "expressão". Num nível mais microscópico e menos genérico, é uma anterioridade na qual se pode entre-ver uma relação muito estreita com uma certa matriz hegeliana, que é também o que justifica a transformação de um comentadíssimo trecho da *Estética* em epigrafe de um dos meus capítulos, em relação ao qual as obras dos meus cinco autores funcionariam quase como um aditamento, às vezes conspícuo, às vezes não. Seja ao postular continuidades entre o Ocidente moderno e a Antiguidade grega e judaica, seja, ainda, como nas amplas periodizações de que todos esses teóricos se servem, ao vincular o gênero tratado às tempestades do *Zeitgeist* em que ele emerge, esse é substrato que, funcionando como pano de fundo e dominante, torna-se também o marco a partir do qual se tentará delimitar a singularidade desses agenciamentos. Desse modo, se no caso de Lukács e Bakhtin, Hegel é um fantasma bastante presente na filiação da forma-romance retrospectivamente ao "epos" e à "sátira menipéia", em Watt, Girard e Auerbach, trata-se de uma vetorialização que, com distintos níveis de incisividade, equaciona-se a partir da relação mantida entre a obra e seu entorno social, sendo o romance definido por Auerbach, em sua apoteose realista, como um "modo de tratamento sério do presente histórico". Nesse pormenor, contudo – e é aí também que o mergulho retórico em "close reading" se mostrará mais útil –, uma vez que tanto uma vertente quanto a outra fundam seus argumentos sobre metáforas não suficientemente problematizadas – apontando ora para uma ascendência, ora para uma correspondência –, uma objeção que pode ser feita a tais metáforas é que, ao domesticarem o passado sem maior cerimônia – quase como o monograma em relação ao qual todas as composições de forças podem se medir –, elas claramente concorrem para amenizar a contingencialidade peculiar a esse gênero tão mercurial: imprevidência nesse caso decisiva para se entender porquê, à falta de uma explicitação auto-reflexiva, a utilidade predominantemente heurística das referidas metáforas acabe não raro se estabilizando em novas objetivações-apagamentos. Ao asseverarem como dado evidente o que não é senão um artifício analítico provisório, e nesse movimento – quando se trata de dissolver em juízos descritivos o gesto inaugural da inscrição ontológica –, darem ares de onisciência ao sujeito que constrói o objeto "romance", o fato é que, com níveis variáveis de lucidez retórica, elas acabam por transformar esse gênero num objeto convenientemente maleável às respectivas

fenomenalizações apriorísticas, que têm sempre por base algo anterior e exterior à obra visada. E que é precisamente o ponto no qual a realidade sócio-histórica se faz catacrese.

Traduzido para o contexto mais amplo da teoria contemporânea, o que acaba então por ficar de fora, nessa passagem, não está muito distante daquilo que um Foucault já teorizou sob o nome de "crise de representabilidade", que tentaremos aqui ler muito menos como uma situação histórica ou ponto de viragem do que como uma espécie de condição estrutural da modernidade literária – em última análise, nada mais que a movimento que expõe e leva até o limiar do colapso catacreses como eu", "narrativa" e objetividade". Em termos mais estritamente teóricos, contudo – e disso teríamos "n" exemplos em todo o De Man –, a crise em questão pode se transformar numa cena originária onde, certificadas a falibilidade e turvação intrínseca a todos os pontos de vista que se venha a assumir, diante da coisa que quer transformar em seu objeto, o sujeito que observa, seja numa digressão epistemológica, seja em parábases muito mais oblíquas como as de De Man, não tem mais como se furtar de observar sua observação. A menos, claro, que a isso prefira o refúgio falacioso de uma objetividade completamente desencarnada, e que na verdade nada mais é, de acordo com o raciocínio e a encenação logotética de De Man, que a prosopopéia daquele mesmo sujeito que a observa, eventualmente disfarçando-a com quantificações tão precisas quanto exaustivas. De um ângulo ligeiramente menos claustrofóbico, porém, entre os efeitos mais concretos dessa crise, De Man à parte, está a suspeita que passa a insistentemente pairar sobre a hipótese de uma abordagem neutra nas chamadas "ciências do homem", ciências das quais a Teoria da Literatura aliás "descende". Sendo a tentativa de amenizar a tensão retórica – e construir assim um mundo indiferente aos sujeitos que sobre ele polemizam ao observá-lo – nada mais que outro nome cifrado para essa persistente demanda de neutralidade, que é tudo o que a leitura de Paul de Man torna impossível. Por outro lado, se é o caso de traduzir essa situação estrutural em um ponto preciso situado no tempo e no espaço, não deixa de ser curioso como o momento mais adequado para metaforizá-lo seja justamente aquilo que De Man confessou ser impossível narrar no início de *Alegorias da leitura*, forçado a recuar diante de uma dobra que, na transição do século XVIII para o XIX, conduziu ao solapamento radical de quase todos os pressupostos e protocolos anteriormente aceitos – e não apenas os estéticos. Donde a ruptura, por fim, pouco importa se apenas à falta de melhor alternativa, que, no terreno das articulações discursivas em torno do literário, encontra

no Romantismo de Iena a sua maior e mais decisiva culminação. Evento cujo relevo para a presente pesquisa, a começar pelo contraponto entre Hegel e Schlegel que dará o prumo ao meu capítulo sobre as teorias do romance, jamais será ocioso destacar:

A bien des égards, le premier romantisme correspond au contraire à la crise profonde – économique, sociale, politique et morale – des toutes dernières années de XVIII siècle. Ce n'est pas ici le lieu de l'étudier, mais il n'en est pas moins indispensable de rappeler que l'Allemagne de cette période, qui connaît, avec la crise économique, des troubles sociaux profonds et debouchant sur d'incessantes révoltes, se trouve, pour schématise, la situation du point de vue qui doit être le nôtre, plongée dans une triple crise: la crise social e moral d'une bourgeoisie que accède à la culture(qui consomme le romantisme romanesque, comme ces intendants lecteurs de Jean Paul dont parle Schlegel) mais qui commence à ne plus trouver d'emplois pour ceux de ses fils qu'elle destinait traditionnellement à la robe ou à la chaire (amoins que lesdits fils ne veuillent plus de ces emplois, et en particullier de celui de pasteur); la crise politique de la Revolution Française, modèle inquietant pour les uns, fascinant pour les autres, et dont l'ambiguité ne devient que plus sensible avec l'occupation par les Français; la critique kantienne enfin, inintelligible pour les uns, liberatrice mais destructive pour les autres, et qui semble appeler d'urgence sa propre reprise critique. Les personnages que nous verrons se rassembler à Iéna participent de la manière la plus immédiate de cette triple crise. Aussi leur projet ne sera-t-il pas un projet littéraire, et n'ouvrira-t-il pas une crise dans la litterature, mais une crise et une critique générales (sociale, moral, religieuse, politique: on trouvera tous ces aspects dans les "Fragments") dont la littérature ou la théorie littéraire seront le lieu d'expression privilégié.Les raisons d'un tel privilégié – qui ouvre jusqu'à nous toute l'histoire des rapports que la litterature entend avoir avec la société et avec la politique – appairaîtront par tout ce qui suit,et avant tout par la lecture des textes eux-mêmes. Mais on lira mal ces textes si l'on oubliait, au départ, que le romantisme théorique d'Iéna se caractérise comme la question critique de la litérature dans toute l'ampleur de la surdétermination historique et conceptuelle que vient d'être évoquée – ou peut-être même comme la formulation la plus propremente critique (dans toutes les valeurs et limites du terme) de la crise de l'histoire moderne(LACOUE-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc, 1978, p.13).

Ora, no embaçamento que um trecho como esse provoca entre o social, o artístico e o político, que sugerem nessa parataxe menos um vínculo de causa e efeito que um entrelaçamento sinérgico, é uma descrição que termina por colocar sob a suspeita a própria possibilidade de um "pano de fundo" ou de uma "última instância", mesmo se, para dizer o mínimo, a turbulência demarcada por Lacoue-Labarthe e Nancy – que é tudo menos que um elo narrativo inocente – já traga em si em latência aquilo em que se transformará o meu segundo capítulo-excurso, que tentará sondar as respostas que Balzac e Stendhal dão a essa crise. Para efeito de uma aproximação inicial, no entanto, que um terremoto de tamanhas proporções e dimensões coloque o trabalho do

crítico sob uma inquietação contínua e constitutiva é algo que pode ser constatado, de modo exemplar, na nova forma que surge a partir de um evento-verdade como os *Fragmentos* de Schlegel, cujo traçado, de certa maneira, no que é também a melhor prolepse disponível para os enclaves aforísticos de De Man, parece elevar a auto-implosão ao status de princípio (anti)metodológico. Construídos em diálogo direto com as exigências colocadas pelas críticas kantianas, e por isso mesmo, imbuídos de uma vigilância perene quanto à limitação e às condições de possibilidade das suas investidas, esses mesmos *Fragmentos*, ao cancelarem a *hybris* de legislar conceitualmente acerca da arte, encontram no estudado inacabamento estrutural que os impulsiona – em sua mistura de "espanto e coagulação" – a estratégia para, pela via do auto-sacrifício recursivo, fornecer um testemunho à distância do Absoluto a que visam de modo obstinado. Nessa medida, indicam um ponto no qual, irreversivelmente, jogada a derradeira pá de cal nas poéticas normativas, a arte se vê obrigada a fundar em si mesma a sua regra e, ato contínuo, como que reconhecendo a finitude de todas as possíveis objetivações a que seguidamente se dobra, incorporar em seu seio uma interminável auto-reflexão crítica. A ponto de, ao sair seguidas vezes de si própria quase num auto-desmoronamento – quando por exemplo uma voz anuncia bem antes do fim do livro que sua história já está terminada, ou quando pára o fluxo narrativo para discutir ou defender a credibilidade de algum dos seus relatos –, a obra passar a se perfazer, em muitos dos principais nomes do Romantismo e de depois, sob o impulso do dilaceramento insuperável entre significantes e significados que antes a totalizavam – luta de que dão conta as fraturas que no interior da mesma infinitamente se abrem, e que tem talvez nas parábases romanescas o seu melhor emblema. No corpus da escrita demaniana como um todo, é essa mesma mistura algo paradoxal e paroxística de coerção e quebra que, além de funcionar como causa-metalepse do meu recuo estratégico-genealógico até o Primeiro Romantismo, dá também claramente o mote de um ensaio como "The concept of irony", num comentário tecido – e não certamente apenas por coincidência – a partir do único romance publicado por Schlegel em toda a sua vida:

Words have a way of saying things which are not at all what you want them to say. You are writing a splendid and coherent philosophical argument but, lo and behold, you are describing sexual intercourse. Or you are writing a fine compliment for somebody and without your knowledge, just because words have a way of doing things, it's sheer insultant obscenity that you are really saying. There is a machine

there, a text machine, an implacable determination and a total arbitrariness, “umbedingter Wilkür”, he says [Lyceum Fragment 42], which inhabits the words on the level of the play of the signifier, which undoes any narrative consistency of the lines, and which undoes the reflexive and the dialectical model, both of which are, as you know, the basis of any narration, there is no narration without reflection, no narrative without dialectic, and what irony disrupts (according to Friedrich Schlegel) is precisely that dialectic and that reflexivity, the tropes. The reflexive and the dialectic are the tropological system, the Fichtean system, and that’s what irony undoes. (DE MAN, 1996, 181)

De certa forma, aliás, que, em alguns dos mais célebres *Fragmentos* desse mesmo Schlegel, as quebras mediante as quais essa ironia avança apontem para um gênero construído sob medida para incorporar onivoramente todos os outros – gênero que, na leitura de um Peter Szondi por exemplo, não é outro senão o romance – é um detalhe que pode também relativizar a aparente estranheza da articulação entre De Man e a forma-romance – e nesse aspecto, é quase como se o suposto salto abrupto nem fosse mais tão abrupto assim. De outra parte, tendo em vista a demarcação estabelecida a partir de Hegel – que não por acaso transforma Schlegel nos seus *Cursos de Estética* em um declarado inimigo teórico – a insistência e a consistência com que este último entretece o romance e o tropo da ironia faz no mínimo ver com alguma ressalva a interpretação realista dessa máquina-de-guerra que tão fulgurantemente surge no Fragmento 116, apontando para uma operação onde, retomando a dialética demaniana da inscrição e do apagamento tal como descrita por Godzich, poderíamos ler a domesticação de sua potência ontológica inicial, que com isso se dobra à necessidade de convalidar a existência de um realidade objetiva a priori. Ao mesmo tempo em que perde de vista as torções retóricas sem as quais nenhuma realidade se instaura. Numa palavra: se a crise de representabilidade há pouco aludida persiste como um marco incontornável para tudo o que se segue, não é menos verdade que, na força gigantescamente traumática de sua irrupção – seja no evento histórico do Romantismo, seja na forma-fragmento tal como teorizada e praticada por Schlegel –, há algo que já sinaliza, premonitoriamente, para as tentativas de racionalizar e/ou denegar a potência desse luz titânica. Tendo em mente o debate disciplinar aqui travado, é um processo que tem lugar talvez naquela encruzilhada onde, após o incalculável impacto da Revolução Francesa, dá-se então a consolidação do romance enquanto forma burguesa por excelência. Para me servir aqui de uma visão bastante corrente – e que encontra de certo a sua melhor exemplificação no capítulo 18 de *Mimesis*, que pode ser visto também como uma pequena história do realismo oitocentista francês –, é uma visada que tem

como marco aquele momento no qual, em face à gravidade e à complexidade que dão agora um poderoso lastro trágico à vida contemporânea, e que por tabela conduzem ainda a uma sadia proscrição de qualquer nexo direto e estreito entre conteúdo e forma, nota-se, em paralelo ao distanciamento dos universais clássicos, uma atenção muito mais apurada sobre os vetores sócio-históricos que formam a dita "realidade", lida não só como uma rede de condicionamentos às ações dos sujeitos, como até, às vezes, como um modo de reestabelecer uma solidez perdida, que teria na forma-romance seu correlato. É quando terá início uma situação onde, no corpo de toda a literatura considerada como realista, o senso de instabilidade gerado pela referida crise parece também clamar pela construção de novos parâmetros referenciais, que consubstanciariam anterioridades capazes de apaziguar as demandas de objetividade do novo "público" e/ou algo atordoado sujeito, por meio de uma sondagem enciclopédica da vida no *socius*, de todas as suas leis, limites e compartimentalizações. E é o que corresponderia também, em linhas gerais – mas aqui sou eu quem se permite a recair numa espécie de maniqueísmo estratégico –, à tensão que será finalmente instaurada por mim entre o paradigma-Balzac e o paradigma-Stendhal, que, à primeira vista poderiam ser lidos como perfeitos correlatos objetivos do embate entre realismo e ironia, por mais que – diga-se de saída – as coisas tendam a se tornar bem mais complicadas quando se chega mais perto. O que aliás em nada diminui a utilidade da dicotomia proposta.

Com efeito, ainda que perfeitamente contestável por exemplo a partir de uma leitura radicalmente demaniana de Balzac – que muito provavelmente jogaria então o ônus da regressão realista menos na conta do grande romancista que na dos seus leitores –, determinar quem teria levado a melhor em meio a esse embate – ou mesmo em que medida um autor tão delirante e monomaníaco como Balzac pode se transformar em alegoria do modo realista – é uma tarefa que pode ajudar a perceber melhor o atrito criado entre esses dois substativos pinçados a partir de De Man, e transformados pelo meu singelo subtítulo em irmãos-inimigos. E não apenas: pois, como tentarei também expor e defender mais tarde, a consolidação do romance como uma forma a serviço da objetividade – como o artefato capaz de dar conta da teimosa resistência do mundo, medindo forças com aquilo que Hegel teria chamado de "poesia do coração" –, ao presumir sempre o esclarecimento recíproco entre sujeito e ambiente social, pode muito bem ser apenas o artifício para, em face às revoluções que atravessavam o período em foco, amenizar parcialmente o impasse que esse súbito senso de mudança trouxera consigo, e, reterritorializando-o nos termos de uma sobre-determinação social, dissolver

o colapso de representações gerado por essa aceleração brusca. Desse ponto de vista, contudo, em lugar da instabilização vertiginosa de que dá conta a escrita stendhaliana – que, como bem observou George Poulet, parece criar personagens totalmente desprovidos de substância temporal, e, acrescentaria eu, por isso mesmo dotadas de uma infinita capacidade de auto-retificação –, levar até as mais extremas consequências essa dicotomia, reservando a Stendhal a posição do excêntrico, parece claramente ser um sinal da vitória do recuo objetivizante, situação onde, para falar como Hans Ulrich Gumbrecht, Balzac alegorizaria então a "crença na possibilidade de uma apreensão e representação objetiva do mundo "(GUMBRECHT, 1998). Contudo, embora minha leitura acabe indo numa direção muito diversa dessa contraposição, esse é um cotejo, no limite, que na medida em que não pode ser devidamente esvaziado sem que sem seja também exposto e experimentado, dá bem a medida do entrelaçamento de cegueira e *insight* tão caro a De Man. O curioso, porém, é que quando é deliberadamente narrado pelo autor, esse mesmo impasse tampouco se mostrara imune à tentação de dobra melodramática e quase apocalíptica, que tem como ponto de chegada ninguém mais, ninguém menos que Stendhal, sob cuja esquife se fundaria aparentemente o triunfo do modo realista, em paralelo ao recuo da ironia enquanto elemento constitutivo da forma-romance:

The tie between irony and the novel seems to be so strong that one feels tempted to follow Lukács in making the novel into the equivalent, in the history of literary genres, of irony itself. From the very beginning, the possibility of extending the trope to make it encompass lengthy narratives existed; in " Institutio", Quintilian described irony as capable of colouring an entire discourse pronounced in a tone of voice that did not correspond to the true situation, or even, in reference to Socrates, as pervading an entire life. The passage from the localized trope to the extended novel is tempting, althought the correlation between irony and the novel is far from simple. Even the superficial and empirical observation of literary history reveals this complexity. The growth of theoretical insight into irony around 1800 bears a by no means obvious relationship to the growth of the nineteenth-century novel. In Germany, for instance, the advent of a full-fledged ironic consciousness, which will persist from Friedrich Schlegel to Kierkegaard and to Nietzsche, certainly does not coincide with a parallel blossoming of the novel. Friedrich Schlegel, writing on the novel, has to take his recent examples from Sterne and Diderot and has to strain to find a comparable level of ironic insight in 'Wilhelm Meisters Lehrjahre" and in Jean Paul Richter. The opposite is true in France and England, where the spetacular development of the novel is not necessarily accompanied by a parallel interest in the theory of irony; one has to wait until Baudelaire to find a French equivalent of Schelegel's penetration. It could be argued that the greatest ironists of the nineteenth century generally are not novelists: they often tend toward novelistic forms and devices – one thinks of Kierkegaard, Hoffmann, Baudelaire, Mallarmé, or Nietzsche – but they show a prevalent tendency toward

aphoristic, rapid, and brief texts (which are incompatible with the duration that is the basis of the novel), as if there were something in the nature of irony that did not allow for sustained movements. The great and all-important exception is, of course, Stendhal. (DE MAN, 1997, p. 210)

Lida de forma apressada, aliás, na circunscrição desse movimento por meio do qual o romance se resguarda em face à instabilização do "tropo dos tropos", é uma passagem que tem todos os componentes de um conto regressivo, que, tal como exposto, é quase também uma variante do mito da queda, metáfora de que cabe sem dúvida manter agora distância máxima. O que não significa propriamente afirmar que isso seja possível. Afinal, basta desdobrar um pouco a sugestão contida no trecho acima para que, num passe de mágica, tudo aquilo a que se tentava há pouco resistir – quando se tratava de alertar para a turvação potencial de narrativas que desaguam em iluminações demasiado inequívocas – adquira as feições de uma constelação tensa e carregada, em que as intuições e ameaças contidas tanto no texto teórico como no texto literário passam a alimentar continuamente uma a outra. Apenas para ficar num exemplo óbvio, é algo que se torna bastante evidente quando, lendo à luz desse trecho de "The rhetoric of temporality" uma página qualquer de Stendhal – autor tido por quase todo mundo como um dos iniciadores do realismo literário –, a própria rapidez desconcertante de sua escrita se revela também índice de uma fortíssima sensibilidade meta-figurativa, aqui tecida como um regime discursivo no qual, metodicamente, os abismos auto-denegativos de algumas frases esparsas – que não raro derrubam num golpe tudo o que a voz narrativa ia afirmando – alçam ao primeiro plano o atrito entre a linguagem e a referencialidade por ela induzida, e geram interrupções, por sua vez, que de novo tornam patente a contingência peculiar ao gesto-dêixis da escrita. Não, claro, que o relevo aí conferido à enunciação descarte como um dado menor os limites empíricos contra os quais se chocam as ações dos sujeitos – limites, aliás, que encontram sua justa objetivação na derrota sempre reservada aos heróis de Stendhal. Porém, uma vez que as circunstâncias que conduzem à derrota tampouco conseguem escapar ao movimento geral de instabilidade – transformando o fundo da ação num cenário de deslocamentos velozes e imprevisíveis, onde o sujeito é quase como um átomo em meio ao torvelinho –, o que tende a daí emergir, de início, na inviabilidade de aprender por completo tais velocidades, leva o ato da escrita a se recurvar continuamente sobre si mesmo, desesperado que está de chegar a bom termo com essa volátil e/ou inexistente "exterioridade" sobre a qual se debruça. Quase como se, em

Stendhal, a crise de representabilidade aqui demarcada a partir de Foucault surgisse diferida, via escritura, numa incessante relação de incomensurabilidade entre a ação de narrar e o que se narra, relação condenada de saída a ser assintótica. E não de todo incompatível, logo – numa exorbitância que gera agora o curto-circuito de Stendhal com o nosso presente teórico, e por tabela com todos os impasses e perguntas contidos na obra de Paul de Man –, com aquilo que, exatos 142 anos depois da publicação de *O vermelho e o negro*, viria a ser transformado por Hayden White no fio condutor de seu *Meta-história*; livro que se não será aqui tratado mais diretamente, é no entanto um exemplo emblemático das aporias geradas no perigosíssimo encontro da Teoria como termos como metáfora, metonímia e sinédoque. Numa tradução deliberadamente esquemática e estenográfica – e ressalvadas também as diferenças de tom e obliqüidade entre De Man e White –, trata-se de um encontro, depois de iniciado, que se por um lado gerou um abalo monstruoso e assustador nas teorizações da história com "H" maiúsculo, abalo do qual essas teorizações tentam ainda hoje em vão se recuperar, não será propriamente uma surpresa para os leitores do autor de *Aesthetic Ideology*. Leitores que não terão dificuldade em concordar com a idéia – anátema para muitos historiadores – de que, por mais que se tente e se faça, mesmo o mais estreito e isento contato com o real não poderá jamais prescindir de mediações tropológicas, que funcionam como condições transcendentais para esse contato. Cabendo porém a ressalva: se o reconhecimento da distorção que decorre de tais mediações a princípio surge, em Hayden White, antes de tudo como corolário da demanda de vigilância epistemológica que norteia sua empresa – quando se põe a sondar aquilo que torna possível essa coisa que se entende como sendo a realidade histórica –, é claro que, em última instância, essa é uma tarefa que traz consigo também riscos ontológicos altíssimos, entre os quais o maior talvez seja o de jogar água no moinho das mais sinistras modalidades sofísticas:

> Como a comunidade dos historiadores não favorece particularmente a especulação teórica, mas, ao contrário, se mostra "crescentemente apreensiva não só ante a ameaça de tropas invasoras mas também ante as manobras enganadoras dos invasores" (LaCapra, D.: 1994), o livro de Hayden White foi recebido, pelos historiadores profissionais, tanto com surpresa quanto com desdém. As "tropas invasoras", que nele tinham assento, traziam como arma letal a linguagem; suas manobras enganadoras consistiam na manipulação dos "tropos", para cuja decifração os historiadores precisavam ir aos dicionários. A posição defensiva que então assumiam estabelecia um certo impasse. Reconheceriam que, para sua legitimação profissional, já não bastaria a eficiência das pesquisas que realizassem ou mesmo os documentos que

descobrissem. Mas, por não terem sido treinados para a reflexão teórica, não encontravam maneira de renová-la. É dentro desse impasse que o "Historigerskreit" há de ser considerado.
Ao menos na aparência, o que dizem os revisionistas do holocausto? Senão que, não havendo fatos incontestes, a história necessariamente pertence à ficção.É verdade que Hayden White nunca afirmara barbaridade semelhante. Mas sua frase acima citada sobre a impossibilidade de se escapar do círculo ideológico e sobre a igualdade dos modos de narração pareceria por certo aproximar os revisionistas da tese central de "Metahistory" (COSTA LIMA, 2000, p. 241)

Ora, supondo-se que fosse um dia possível escrever um texto totalmente descontagiado de sub-entendidos, o salto que agora corresponde à distância entre De Man e a polêmica revisionista tem também tudo para soar a princípio como uma transição injustificável – mas nesse caso, trata-se claramente de um truque pedagógico. Afinal, a partir da conexão provocada pelo comentário de Luiz Costa Lima, quem quer que tenha algum conhecimento da biografia do "sujeito empírico" Paul de Man terá fatalmente se lembrado, a essa altura, do escândalo causado pela revelação, em 1987, de seu passado colaboracionista, como crítico literário do jornal *Le soir*. Um fato diante do qual, aliás, as mediações figurativas parecem poder muito pouco ou quase nada. Numa primeira resposta a isso, contudo, se a tentativa de extrair as implicações de um escândalo desse porte pode levar a cancelar aqui provisoriamente a fronteira entre o sujeito empírico e o trancendental – de vez que não parece mais possível desvincular a figura do teórico da figura do colaboracionista –, nada a espantar se a tentativa de sondar pontos de contato entre os dois De Mans desenhe a princípio um quadro nada abonador, a começar pela própria mentira em que a revelação transforma a reputação intelectual de um homem que, numa covarde, odiosa e indesculpável carta a Harry Levin, chegou a se referir a si próprio como membro da Frente Popular. Detalhes escabrosos à parte, no entanto, vendo o problema agora do ponto de vista de um inquisidor um pouco mais complacente que esse (outro) primeiro que também sou eu – inquisidor que abandonasse uma acusação moral direta por uma leitura mais geral e sintomatológica –, não seria impossível entre-ler então, no escrúpulo figurativo do nosso crítico – bem como na sua prevenção incansável contra o aliciamento estético –, talvez o compromisso de se purgar da própria vergonha por meio de uma disciplina ascética obsessiva, como aliás já chegou a insinuar o próprio Eagleton. Ou, talvez, por força de toda a prevenção e paranóia geradas pelo inconfessável erro da juventude, uma espécie de mastro-de-Ulisses contra o canto da onipresente sereia ideológica. Isso dito, porém, por mais que não haja aqui nem a mais remota tentativa de reabilitar De Man,

isso não significa que se deva esperar qualquer complacência em relação a generalizações como as há pouco arroladas, que, não obstante o caráter aterrador da omissão que a gera – uma autêntica e mortal paralipse no sentido que dá a essa palavra Gerard Genette (GENETTE, 1995) –, parecem pouco capazes de se haver com os textos de De Man nos seus próprios termos. Textos cujo funcionamento passa a ser agora atravessado por algo que – a exemplo do mal de que sofre o narrador de *Armance* –, se jamais é neles explicitamente referido, nem por isso deixa de ser obsedantemente constrangedor e incômodo. Psicologismos e exorbitâncias à parte, entretanto, em face à gravidade desse precedente, não há dúvida de que o valor teórico da obra está condenado a ser sempre assombrado pelo homem empírico e histórico – o que, no contexto das dicussões geradas pela descontrução, não deixa de ser no mínimo irônico. Contudo, pela insistência com que funcionam também como atos de força, o efeito perlocutório desses textos – que numa introdução algo protocolar como essa, dá-se a ver tantos nos comentários nos quais os emolduramos quando na urdidura inter-textual que ele cria com coisas tão diversas quanto o *Shoah* e a Revolução Francesa – desautoriza a noção de que, em suas análises, de Man estaria simplesmente se comprazendo no enclausuramento das figuras retóricas sobre si mesmas e, dessa maneira, abolindo todo e qualquer laço entre essas figuras retóricas e a referencialidade. Quando se trata precisamente do contrário. E para mostrar como esse é um laço muito mais inexorável do que se pensa, nada melhor que dar de novo a voz a Paul de Man, agora lendo o episódio de Marion nas *Confissões* de Rousseau:

> Porque Rousseau deseja Marion, ela assombra a mente dele e seu nome é pronunciado quase inconscientemente, como se fosse um lapso, um segmento do discurso do outro. Mas o uso de um vocabulário de contingência (“le premir objet qui s’offrit”) em um argumento de causalidade é notável e perturbador, pois a frase está organizada de tal modo a permitir uma disjunção completa entre os desejos e interesses de Rousseau e a seleção desse nome em particular, Marion, foi, por acaso, a primeira coisa que lhe veio à mente; qualquer outro nome, qualquer outra palavra, qualquer outro som ou ruído poderia ter servido da mesma forma e a entrada de Marion no discurso é um mero efeito do acaso. Ela é um significante livre, metonimicamente relacionada com o papel que é obrigada a desempenhar no sistema subsequente de trocas e substituições. No entanto, ela está em uma situação inteiramente diferente da de outro significante livre, a fita, que também por acaso estava à mão, mas não é de modo algum, em si mesma, o objeto de um desejo. Por outro lado, no desenvolvimento que se segue e introduz toda a cadeia levando do desejo à vergonha, à posse e/ou desapossamento, à ocultação, à revelação, à desculpa e à justiça distributiva, Marion pode ser o princípio organizador, porque é considerada como o centro oculto de um anseio de revelar. Sua sujeição como alvo libera por sua vez o jogo livre de seus substitutos

simbólicos. Ao contrário da fita, Marion não é, em si, desprovida de significação positiva, uma vez que nenhuma revelação e nenhuma escolha seria possível se sua presença na cadeia não fosse motivada como o alvo de toda a ação. Mas se sua presença nominal é uma mera coincidência, então estamos entrando em um sistema inteiramente diferente de figuras, no qual termos como desejo, vergonha, culpa, exposição e repressão não tem mais lugar algum.

No espírito do texto, deveríamos resistir a toda tentação de conceder qualquer importância que seja ao som "Marion". Pois apenas se o ato que iniciou toda a cadeia, a enunciação do som "Marion", for totalmente desprovido de qualquer motivo concebível é que a arbitrariedade total da ação se torna eficiente ao máximo, e a desculpa a mais eficientemente performativa de todas. A alienação entre sujeito e enunciação é assim tão radical que escapa de qualquer modo de compreensão. Quando todo o resto fracassa, podemos sempre alegar insanidade. O som "Marion" não tem significado nem força para gerar por si mesmo a cadeia de substituições e figuras causais que estrutura o texto ao seu redor, que é um texto do desejo e também um desejo do texto. Fica inteiramente fora do sistema de verdade, virtude e entendimento (e de falsidade, mal e erro) que dá significado à passagem , e às confissões como um todo. A frase "Je m'excusai sur le premier objet qui s'offrit" é portanto um anacoluto, um elemento estranho que perturba o significado, a legibilidade do discurso escusatório e reabre o que a desculpa parecia ter fechado"(DE MAN, 1993, p.322)

Aparentemente, ao colocar uma vez mais em xeque a diferença entre a arbitrariedade e a sobredeterminação, a figura do anacoluto dá bem a medida do andamento necessariamente acidentado da minha própria tentativa de cercar e capturar De Man nos seus próprios termos, através de uma soma de atualizações contextuais resolutamente infensas a qualquer fecho, mas que ao mesmo tempo, no inevitável salto violento que dessa falta de fecho decorre, desenham uma entidade capaz de agarrar e fagocitar qualquer objeto teórico que surja à sua frente; habilidade que é também a prova dos nove da sua abrangência. Logo, extrapolando esse mesmo argumento na direção do problema que ora nos preocupa – qual seja, a relação da retórica com a referencialidade –, essa mesma figura do anacoluto, se entendida como o elemento contingente a partir do qual será, conscientemente ou não, exercido o trabalho figurativo, fornece ainda um elo capaz de elucidar os trânsitos entre a linguagem e o seu suposto exterior, apontando para aquilo que, no raciocínio de David Wellbery, (WELLBERY, 1998), subsumiria "o não-sentido essencial à irrupção de todo sentido". Ao mesmo tempo, ao erigir um erro sintático em condição transcendental de possibilidade desse funcionamento, é uma figura que, convertida em cifra do efeito-De Man, ratifica o efeito aberratório que sempre se deverá depreender de tal relação, em que a estruturação cerrada de um código prévio – assim como a sondagem exaustiva da

obra em questão – não é em nada incompatível com uma incessante produção de monstruosidades. De imediato, é uma produção que pode parecer, numa angulação fechada demais, apenas uma incansável errância metonímica, que, curto-circuitando a citação acima ao meu próprio exórdio, leva, como se vê, o texto a se dobrar seguidas vezes sobre si mesmo, no esforço de cancelar ou diminuir o incômodo gerado pelas tematizações, que na verdade tendem a se mostrar aos poucos muitos mais sobredeterminadas do que se pensava. Ou isso talvez seja apenas um caso extremo de ilusão retroativa. Imprescindível notar, porém, que se um dos prolongamentos mais imediatos dessa operacionalização torna ainda mais ocioso o dever de justificar a aproximação entre o profesor de Yale e o objeto-romance – que surge aqui como uma escolha não menos arbitrária-necessária que o nome "Marion" –, de outra parte, esse trecho do último capítulo de *Alegorias da Leitura* pode tornar-se um ponto de partida tremendamente precioso diante da especificidade do meu "tema" – e isso tanto em relação às narrativas teóricas quanto às arbitrariedades mais ou menos apagadas pelos meus dois narradores oitocentistas. Nesses termos, em face do périplo narrativo que normalmente irá constituir um típico romance realista – e que passa, quase sempre, pela progressiva e inexorável derrota do chamado "herói problemático" pela corrosão do tempo social –, exercício peculiarmente instigante, para dizer o mínimo, pode ser o de tentar redescrever esses mesmos romances a partir das relações figurativas que eles vão criando e dissimulando, tendo em vista não só o acaso de base que toda "ordem do discurso" se empenha em obliterar – sempre que tenta desenhar uma passagem sem tropeços entre dois pontos distintos no tempo – como também, no avanço omni-devorador da referida "ordem" (que em Balzac transforma-se no jogo sinedóquico popularmente conhecido como "realismo atmosférico"), a ignição sempre precária com os anacolutos que são dessa ordem muitas vezes o pilar defeituoso. A uma certa distância teórica, no entanto, eles são também o ponto em que a realidade se prova como o efeito de um alastramento gerado por uma contigüidade tão inexorável quanto contingente, e que, como veremos, aponta sempre em Balzac para uma cena de transferência, a ser depois soterrada por maciças redes metonímicas e sinédoquicas. No entanto, não obstante a especificidade que isso adquire em cada autor – no atrito gerado entre, de um lado, o desdobrar-se dessa máquina discursiva em narração e, de outro, as fraturas compulsoriamente produzidas pelo trabalho do tempo –, a destruição das totalizações que dissimulavam e/ou dissimulam a arbitrariedade e a cegueira desses anacolutos tenderá a tornar cada vez menos automáticas as miragens conciliatórias, que

no fim das contas, são justamente o que tenta também implodir o pleroma da leitura. Nada mais apropriado, portanto, que, dada a inviabilidade de saber em última instância o que é que está antes do quê, a segunda parte desse trabalho deva se dar sempre ao ritmo de uma contínua retro-alimentação entre especulações e casos concretos, legados tanto pela prática quanto pela teoria do romance. Estratégia por meio da qual, espera-se, esse mesmo vetor e/ou metáfora de arbitrariedade que é o anacoluto – que cada teórico do romance tentará mais ou menos digerir em sua respectiva narrativa totalizante – possa dar-se a ver então como o próprio fundamento movediço desse gênero literário, como aquilo que melhor dá conta daquilo que Hegel chama de "estado prosaico". E ao mesmo tempo, e não menos, como aquilo que torna inviável e inevitável a sua própria tentativa de fundamentação.

O que nos leva por fim a uma última ressalva: se lida com a devida frieza, nas suas linhas gerais, a visão que aqui se fornece de Paul de Man pode soar em vários momentos inadvertidamente digressiva – sugerindo por vezes até a impressão de que se tenta fazê-lo dizer o que não disse –, é preciso levar em conta, também, como é a interrupção indissociável a essa obra – transformada, pela morte literal de seu autor, num emaranhado de linhas de força em estado de permanente e eterna suspensão – que acaba tornando interessante esse tipo de exercício especulativo, contra cuja verossimilhança depõe uma coerência por assim dizer algo "excessiva". Coerência no entanto passível de ser também relativizada pelo próprio andamento heterodoxo deste trabalho, que, premeditadamente, nas alegorias ou argumentos que fazem a mediação entre o *patchwork* de excertos, opta muitas vezes por expor essa obra sem menção explícita. Note-se ainda que, tentando dar consistência ao efeito autobibliográfico – no afã de saber "qual estátua esses fragmentos compõem"–, não deixa de ser curioso como, não raro, e também de forma deliberada, o jogo de antecipações e recuos em que se transformará meu texto tenderá a também corroer e ironizar a linearidade da exposição, mostrando-a como sempre adiantada e atrasada em relação si mesma. De certa maneira, é uma violência que se torna até providencial – ainda mais em face do risco de que, no caso de nos esquecermos momentaneamente do detalhe de que, "nada, seja ato, palavra, pensamento ou texto jamais acontece em relação, positiva ou negativa, a nada que precede, segue ou existe em outra parte, mas somente como um evento do acaso cujo poder, assim como o poder da morte, é devido à casualidade de sua ocorrência", a busca de uma fidelidade a todo custo venha a sub-repticiamente monumentalizar a obra em questão, preservando-a do atrito virtual com objetos aptos a colocá-la sob novas luzes.

O que, em se tratando de De Man pelo menos, constituiria uma homenagem, na melhor das hipóteses, indelicada. Daí, em suma, porque, entre a busca de uma fusão de horizontes com um suposto contexto originário e um registro de intempestividade retórica, em contraste, que, com suas abruptas hipérboles e deslocamentos conceituais, saiba colocar em evidência a infinitude potencial desse nome próprio, não é preciso muito esforço para identificar qual é a alternativa que aqui se prioriza. Dependendo do maior ou menor êxito da persuasão, é um registro que poderá também ajudar a mostrar, tanto teórica quanto praticamente, de que forma essa obra se autonomiza em relação à falha biográfica do seu autor, para se transformar numa prosopopéia poderosa o bastante para que não se precise mais evocá-la sob a égide desse mesmo famigerado nome próprio que a originou. Resta apenas saber se, tão logo o embate iniciado, a força das exorbitâncias daí extraídas conseguirá estar minimamente à altura desta confessa e calculada cegueira – sem a qual aliás nenhum *insight* haveria.

***

PRIMEIRA PARTE:
MARGENS DE SILÊNCIO

Na meta do meo dia
Andais entre lobo e cão
Sá de Miranda

CAPÍTULO I

SOBRE RATOS E TIGRES
(introdução ao realismo mágico)

" To suggest that de Man's work is somehow reprehensibly apolitical is therefore blindly superficial, as is the idea that taking a position on ethical and political issues is, however necessary, somehow sufficient to come to terms with the nature of the ethical and the political"

Geoffrey Bennington

"The weakest link in every chain
I always want to find it…"

Green Gartside/Scritti Politti

Em meados da década de 20 do século passado, Lev Kulechov, professor da escola de cinema da recém-criada União Soviética, realizou um célebre experimento, que teve grande influência sobre alguns de seus melhores e mais conseqüentes alunos. Editando o rosto em *close* de um ator ao lado de um conjunto de imagens várias – como a de um pedaço de pão ou a de uma mulher nua – pedia-se aos que assistiam à montagem que acompanhassem as mudanças de expressão no rosto referido, e que depois relatassem suas impressões. Para todos os que se submeteram ao experimento, os resultados eram seguros e inquestionáveis: o rosto parecia faminto diante do pedaço de pão e lúbrico diante da mulher nua, ainda que, como se sabe, as duas imagens fossem rigorosamente uma só. No entanto, sobredeteminada pela contiguidade na qual estava inscrito, essa mesma imagem se provava capaz de assumir conotações bastante variadas, até contraditórias, o que atestava, para Kulechov, uma decisiva especificidade do cinema em relação ao teatro: se neste o sentido dependia substancialmente dos recursos expressivos e faciais de cada ator, naquele a intencionalidade era antes e sobretudo uma questão de sutura, de articular com maior ou menor destreza o jogo das superfícies, e não propriamente de dar a ver um suposto interior. Aos que por ventura se interessem pela arte em questão, não é preciso sublinhar as implicações de tal descoberta – mas os desdobramentos dela tirados estão longe de interessar apenas aos frequentadores das cinematecas, podendo seu raio ser estendido tanto ao cidadão que lê traqüilamente o seu

jornal quanto aos adeptos tardios de teorias conspiratórias. Naquilo que aqui nos diz respeito, contudo, uma das provas mais eloquentes do visionarismo de Kulechov pode ser encontrada também num incidente ocorrido pouco mais de 60 anos depois do seu experimento, tendo como sua principal personagem o professor Paul Adolphe Michel de Man.

Reconhecido como um dos teóricos mais importantes da desconstrução americana e ocupando então o posto de catedrático da prestigiadíssima Yale University, o professor De Man, ao morrer de câncer em 21 de dezembro de 1983, não só deixava atrás de si uma vasta legião de discípulos, espalhados pelos departamentos de literatura de inúmeras universidades americanas, como via o seu nome cercado por uma aura de fascínio e respeito, como pode comprovar qualquer um que folheie o número 69 dos *Yale French Studies*, em cuja capa se vê o professor ostentando seu famigerado sorriso irônico. Com ensaios e testemunhos assinados por nomes como Yves Bonnefoy, Jacques Derrida e Shoshana Felman, entre outros, esse volume, quando de sua publicação, tinha claramente o caráter de um gesto de reverência, o primeiro passo para uma monumentalização que a morte só fazia tornar mais inevitável. Na verdade, apenas parecia. Pois, como todos sabem, uma revelação totalmente inesperada, ocorrida pouco depois, em 87, não só veio perturbar terrivelmente esse processo como conferiu àquele mesmo sorriso uma aparência muito mais sinistra do que se suspeitava. Ou isso pelo menos foi o que pode comprovar, *in loco* e com inequívoca clareza, Andrej Warminski, que aliás nem precisou mencionar Kulechov quando, numa passagem de um furioso ensaio incluído no volume *Responses*, narra o caso inestimavelmente didático de um aluno seu, ocorrido durante uma conversa informal em sala de aula. Diante do enigmático olhar do professor De Man, que à altura da escandalosa revelação, aliás, inundava insistentemente os suplementos literários de todo o mundo, o aluno comentou que ele até parecia simpático na contra-capa de *Alegorias da leitura*, onde o mesmo retrato se via reproduzido numa dimensão diferente. Muito mais que um parêntese anedótico, contudo, o equívoco assinalado por Warminsky em seu ensaio, não é em nada alheio a várias das questões acionadas pela obra de De Man, como por exemplo, apenas para citar algumas, a impossibilidade de traçar uma fronteira definitiva entre ficção e autobiografia, fronteira de resto perfeitamente embaçada no singelo comentário do aluno. Uma reversão desse tipo, no entanto, tendo-se em vista o que pode parecer implicado nos escritos teóricos de De Man – bem como o inquietante peso que eles adquirem à luz da revelação do seu passado –, não é exatamente o que se pode chamar

de um fato auspicioso. Que o digam principalmente os seus detratores mais ferrenhos, que disso souberam fazer um vasto uso. Baseados em analogias às vezes mais, às vezes menos habilidosas, depois de tornado notório o colaboracionismo, estes não se cansaram de nos provar como, em De Man, essa sobreposição de vida e obra não se dava senão pelo fato de ser toda essa última um gigantesco projeto de auto-anistia, para me servir aqui de uma expressão inventada por Jeffrey Mehlman, e que depois faria enorme fortuna nos cadernos culturais. E não sem motivo: a ironia positivamente diabólica dessa atração era ainda agravada, neste caso, pela evidência de De Man em toda a sua vida jamais ter respondido publicamente pelo seu ato, revelando assim uma covardia que, exponenciada pelo seu péssimo hábito de citar Heidegger, conferia-lhe então todas as prerrogativas de um nazista e anti-semita, ainda por cima contumaz.

De fato, aos que por acaso tenham se aventurado pelos textos incluídos no volume *Wartime Journalism*, leitura não raro infinitamente mais penosa que a dos dificílimos ensaios da maturidade, talvez não haja modo mais correto de se referir ao jovem que, aludindo aos nazistas que então faziam impressivos estragos pela sua Bélgica natal, louvava "o comportamento impecável de um invasor altamente civilizado", benevolência que por certo não era extensiva aos judeus, a quem acusava de abusarem da "hospitalidade que lhes damos". Diante do poder francamente arrepiante desses sintagmas, tentar dizer o contrário soa quase como uma estupidez, além de ser também um gesto muito perigoso depois da querela revisionista das últimas décadas. Com um pequeno esforço de contextualização, no entanto, se lembrarmos por exemplo do indulto dado a De Man no final da Segunda Guerra, ou do detalhe de a sua saída da redação do *Le soir* coincidir quase exatamente com a agudização da censura anti-semita, é claro que o impacto dos trechos postos entre aspas poderia ser sensivelmente amenizado – não no sentido de diminuir o que tem por si sós de horripilantes, mas talvez no de conceder-lhes a moldura histórica que muitos lhes negam. O mesmo podendo também se dizer das aproximações com Heidegger: afinal, se de um lado estamos diante de um filósofo senhor de uma obra já consolidada, e que na altura do seu célebre *Discurso do Reitorado*, já tinha atrás de si simplesmente o livro mais importante da filosofia do século XX, nada comparável pode ser encontrado no jovem De Man, ainda modestamente prensado entre tintas de esteticismo e um compreensivelmente vago e datado nacionalismo cultural. Atenuantes à parte, porém, quem quer que passe os olhos no debate que a partir de então se formou – seja entre os que se empenhavam em separar com veemência o jovem jornalista do crítico, seja entre aqueles que acreditavam

ver naquele a prolepse deste – aí encontrará um tipo de polarização, por sua dramaticidade e inevitabilidade, a respeito do que muito teriam a dizer certos textos de De Man, e de uma tal forma que, justo por escapar teimosamente a seus detratores, torna ainda mais imperativo o retorno a esses textos. Mais especificamente, à discussão da cena do encontro com o gigante no *Ensaio sobre a origem das línguas*, de Rousseau, que depois teria nos trocadilhos dos ratos e tigres a sua variação "screwball comedy".

> Está dito que, nesse primeiro encontro com outros homens, a primeira reação do primitivo é de medo. A reação não é óbvia; certamente não se baseia em dados objetivos, pois Rousseau estabelece de forma clara a suposição de que os homens têm o mesmo tamanho e força. A similaridade em tamanho e nos atributos observáveis de força deveria, à primeira vista, ter um efeito tranqüilizador e tornar a reação menos ansiosa do que se o homem tivesse encontrado um urso ou um leão. No entanto, Rousseau enfatiza o pavor, e Derrida com certeza tem razão em afirmar que o ato de nomeação que vem em seguida – chamar um outro homem de gigante, processo que Rousseau descreve como o uso figurativo da linguagem – desloca o significado referencial de uma propriedade exterior e visível para um sentimento "interior". A cunhagem da palavra "gigante" simplesmente significa "estou como medo". Mas qual é a razão do medo se ele não se deve a dados observáveis? O medo pode ser apenas o resultado de um sentimento fundamental de desconfiança, a suspeita de que, embora a criatura não se assemelhe a um leoa ou a um urso, ela possa, no entanto,se comportar com tal, contrariamente às aparências externas. O exterior tranqüilizadoramente familiar e semelhante pode ser uma armadilha. O medo é o resultado de uma possível discrepância entre as propriedades externas e internas das entidades. Pode-se demonstrar que, para Rousseau, todas as paixões – sejam elas o amor, a pena, a raiva, ou mesmo um caso limítrofe entre paixão e necessidade, tal como o medo – são caracterizadas por essa discrepância; não se baseiam no conhecimetno de que tal diferença existe, mas na hipótese de que possa existir, uma possibilidade que jamais pode ser refutada ou provada por meios analíticos e empíricos. Uma afirmação de desconfiança nunca é verdadeira ou falsa: tem mais a natureza de uma hipótese permanente. (DE MAN, 1996, P. 174-5)

Iniciando a segunda seção de *Alegorias da leitura*, o comentário acima já traz consigo grande parte dos problemas que abordarei nesse capítulo, e se não será agora aqui explícita e mais longamente comentado – permanecendo por isso como um enclave a salvo de uma referencialização direta – é apenas para poder ecoar mais intensamente nas páginas que se seguem. Diga-se de passagem, porém, que, em contraste com a dramatização tensa de Rousseau, esse é um problema a ser aqui tratado na clave mais prosaica do protocolo acadêmico, que uma vez radicalizada, contudo, pode fazer – e é o que se espera – com que o que parecia uma cena tipicamente forjada por uma imaginação afeita a abstrações vá ganhando aos poucos a dimensão de um aleph-

teórico, do qual o meu texto tentará se aproximar com toda a moderação possível. No afã de descobrir até que ponto De Man seria ou não seria esse gigante, é uma problema que também deve dar lugar a um tipo de dissenso que tudo leva a supor insaneável, ainda que também dotado de uma irresistível carga de dramaticidade. Assim, se entre os interessados em invalidar esse legado teórico é recorrente entender todo o trabalho posterior como uma portentosa e às vezes poderosa empresa de racionalização – que não apenas demonstraria o absurdo inerente a toda ação política como o contra-senso aberratório que encerra qualquer atribuição de responsabilidade –, as apologias que a isso se contrapõem muitas vezes não ficam atrás no automatismo das conexões que estabelecem, e merecem por isso mesmo não menos vigilância do que aquelas. Por mais reconfortantes que se revelem a princípio, uma nota recorrente, nessas apologias, é a tendência a transformar a teoria numa espécie de correlato objetivo de um fracasso existencial, entendendo-se por correlato aqui menos uma refração que uma tradução não raro incomodamente perfeita, em que o empenho e a energia concentrados no trabalho crítico – tanto mais cerrado quanto mais ascético – atestariam, no dizer do Geoffrey Hartman, um "tardio, mas poderoso ato de consciência". Ou no caso dos detratores, apenas uma longa, esquiva e virtuosística desculpa. A esse respeito, contudo, por mais que ninguém em seu juízo perfeito possa negar a pertinência de se sondar esse nexo – e Hartman chega a inclusive se referir a essa obra como "os fragmentos de uma grande confissão" – um leitor minimamente acostumado com as complexidades e vertigens dos textos de De Man talvez visse com certa reserva aquilo que aí está sub-entendido, e que tende a chocar-se frontalmente com a imagem-prosopopéia que esses textos engendram. Dada a maneira como eles parecem muitas vezes machadianamente se deleitarem em ser incompreendidos, é uma imagem muito menos próxima do asceta introspectivo talhado por Hartman que do coringa demoníaco de Richard Klein – se por demoníaco aqui se entender, claro, menos uma potência malévola que uma persistente resistência a um sentido único, resistência que é precisamente o que dá dramaticidade e *frisson* a essa enunciação. Por outro lado, por mais difícil que seja dar dessa obra uma visão unívoca, deve-se no entanto convir que uma leitura menos tendenciosa que dela se faça – ou seja, uma leitura que não se limite apenas a destacar e glosar frases isoladas, mas que se mostre capaz também de dar conta do ritmo exasperantemente palinódico que elas enformam, desautorizando esforços algo apressados de por assim dizer "tomar a árvore pela floresta" – torna no mínimo temerária a hipótese de reduzi-la a uma insistente operação desresponsabilizadora, pelo menos não com a tranqüilidade e a convicção que

os detratores de De Man o fazem. É bem verdade, contudo, que à ocorrência desse tipo de leitura, não é indiferente o fato de ser essa uma obra não apenas extremamente complexa, como não raro até irritantemente escorregadia, nada havendo a espantar então que, muitas vezes, diante das dificuldades que ela coloca, ora pelo ritmo palinódico já referido, ora pelo desconcertante laconismo de algumas de suas formulações, inúmeros comentadores, desde os mais simpáticos aos mais hostis, acabem se vendo tentados a incorrer na comodidade de uma descontextualização abrupta, no propósito de suprimir a aparente contradição que tanto desconforto causava. O que também não quer dizer que haja propriamente uma contextualização certa. No entanto, se for o caso de esposar taticamente a visão que pretendo depois combater, é o que ajuda a entender porque os becos sem saída vislumbrados por De Man em sua leitura das *Confissões* de Rousseau – que revelariam, no limite, a natureza eminentemente paradoxal do ato de se pedir desculpa, um gesto pelo qual o sujeito ao mesmo tempo aceita e rejeita algo que perpretou no passado – possam, sob o pano de fundo da biografia do crítico, ser lidos quase como uma tentativa de racionalizar a sua própria falha de juventude, e nesse movimento eximir-se de prestar contas por essas mesmas falhas. Quase num trabalho de antecipação a seus eventuais críticos, esse é um perigo que todavia é em Paul de Man descrito com impressionantes minúcia e lucidez, à beira quase da auto-acusação – embora também, em contrapartida, na exasperante generalidade que parece aí assumir, uma aporia como essa, justamente pela força com que é dramatizada na leitura de De Man, não deixe também de arriscar a parecer apenas mais um álibi ultra-sofisticado, tal é a infalibilidade com que nos enlaça. Traduzindo o quadro em questão para a sua variante mais cínica, é um pouco como se a contingência inevitável que cerca e compromete cada dito ou ato fizesse destes fenômenos apêndices imperfeitos demais para serem tomados a sério – e ainda assim, isso tampouco significa a última palavra: pois para evocar um raciocínio já desenvolvido, entre outros, por Jeffrey Librett e Cynthia Chase, se é certo que esse mesmo ato ou dito jamais poderá traduzir por completo aquele que o perfaz – enfim: se Billy Budd jamais poderá ser sumariamente reduzido ao assassinato que comete –, disso não se segue, evidentemente, que a ligação entre esse gesto e o autor torne-se por isso menos fatal e inexorável. O mesmo valendo ainda – como pode aliás comprovar qualquer leitor de Shelley ou Melville – para as palavras e os feitos que elas realizam.

A persistimos nessa linha de raciocínio, no entanto, mesmo o tipo de reserva aqui dirigida a apologias como a de Hartman – à luz da acusação infinitamente mais

enérgica que acaba de se lançar aos seus antagonistas – corre o risco de parecer apenas mais uma manobra retórica, pela qual talvez seria preparada pouco a pouco uma dada afirmação de sentido – ainda que, nesse caso, essa impressão decorra menos do desejo de defender um objeto teórico do que da característica inapelavelmente grotesca de muitas dessas acusações; o que, pelo menos sob as lentes deste leitor, torna quase impossível descrevê-las sem ridicularizá-las. Para o bem da economia da discussão, é uma impressão que poderia ser minimizada caso tivéssemos preferido simplesmente omití-los; decisão que de novo não me parece a mais acertada – mas não pelas razões que se esperaria. Em maior parte escritas como artigos de encomenda para jornais de grande circulação, tais diatribes estão longe de servir apenas a um propósito ético: sob o pano de fundo de um tão celebrado retorno da teoria literária à história e a referência – retorno, à primeira vista, que ao remover o estudo do texto da sua suposta imanência, selaria o definitivo ocaso de um autor como Paul de Man – elas podem ser lidas, em retrospecto, como o primeiro passo de uma operação de apagamento a ser depois cada vez mais reiterada e sofisticada, onde a falha moral do homem De Man se torna o salto originário daquilo que deve culminar no expurgo de sua obsedante sombra teórica. Até confinar nosso autor ao rol dos formalistas renitentes, como um dos mais tenazes e curiosos fósseis de uma era que felizmente já se encerrou. À luz do leitmotiv que aqui se elege, são diatribes que só podem ser completamente compreendidas se tivermos em vista essa conexão entre o erro biográfico e o seu efeito perlocutório num campo disciplinar, deslizamento por sinal perfeitamente demarcado e previsto no horizonte da obra de De Man. Contudo, para além de seus variáveis graus de energia retórica, é um deslizamento que, nessa zona limítrofe entre a convenção polêmica e a ofensa escancarada, torna-se incrivelmente interessante quando, com uma insistência no mínimo algo imperita, começa a enveredar por expressões do quilate de “godfather da desconstrução”, “caráter esquizóide” ou “Waldheim acadêmico” – esta última, por sinal, não exatamente um sinal de deferência para com os 6 milhões de judeus mortos no Holocausto. Na flagrante desproporção que as fundamenta, expressões como essas, sem dúvida, ao violentarem por completo a mesma referência da qual se pretendem guardiãs zelosas, não deixam de mais uma vez nos remeter à cena do gigante há pouco transcrita, sendo também a seu modo um índice de verdade – mas, nesse caso, não tanto pela possibilidade efetiva de uma verificação factual quanto pela profunda turbulência interior que nelas transparece. Num plano um pouco menos imediato, contudo, se pensarmos em como o legado de De Man vem sendo lido e rejeitado após sua morte –

ou antes na maneira como, a partir da massa de textos por ele deixados, a personagem Paul de Man foi sendo criada e recriada por seus leitores, em dicções que cobrem desde a condenação irrestrita ao mais aparentemente isento rigor filológico – excessos como esses, uma vez que parecem quase se auto-implodirem no momento mesmo de sua enunciação, tendem a se revelar não menos efetivos e esclarcedores, a longo prazo, do que leituras feitas num tom sensivelmente mais sereno, embora, como se verá, não menos distorcedor. Nesse sentido, tendo em vista o território sobre o qual este capítulo irá se debruçar – e que se dá exatamente no esforço de tradução e expansão de um hipotético encontro com um gigante –, entre o texto escrito como polêmica jornalística e aquele que parece mais convencionalmente dobrado à sobriedade do *paper*, há na verdade muito mais semelhança e proximidade do que se imagina. Sendo o tipo de distorção que cada um deles produz – eis uma das hipóteses heurísticas a ser aqui testada – menos talvez uma questão de propósito que de distância, quase como se simplesmente variássemos bruscamente o lugar onde se coloca a câmera. Se no desenho geral do meu argumento, esse artífício é uma forma de também reivindicar para o problema uma certa universalidade – pouco importa se menos nos termos de um ponto de vista comum que de uma cegueira – ele pode também ironicamente soar como o mais desbragado irracionalismo, que, colocando sob a responsabilidade de um só mecanismo tanto a descrição sóbria quanto a alucinação, de saída condenaria ao fracasso qualquer tentativa de síntese.

Constatar porém a injustiça indissociável a esse tipo de gesto, e deslocar-se com isso para a posição de quem tem que responder pelo que se deixa de fora em cada tentativa de avanço, não significa o mesmo que, entre um reparo e outro, acreditar na possibilidade de domar ou conjurar essa injustiça, expectativa que aliás iria totalmente no contrapelo do próprio De Man. Ao mesmo tempo, no modo como surge figurada na já referida discussão em torno do tropo do gigante, tal síntese se apresenta menos como uma falha que como um fardo do qual não se escapa, o que levanta também o problema a respeito de qual a estratégia este texto deverá então escolher para lidar com o problema. Ainda mais diante de um objeto que, considerando as reações exaltadas que desperta, parece não só desautorizar a priori a mímica da neutralidade como ameaça tornar a pesquisa acadêmica uma atividade ainda mais defensiva do que já é, acrescentando às objeções puramente teóricas um insistente coro de ruminações indignadas. Dessa perspectiva, considerando-se ainda o problema de legitimação que a minha própria escolha traz consigo – ou antes a necessidade de, para fazer com que a

discussão avance e se valide, mostrar as razões para, em meio ao rito de expurgo em que a turbulência se metaforiza, se voltar a ler com atenção um autor hoje até segunda ordem quase esquecido; não se sabe bem se por motivos de ordem teórica ou biográfica – talvez seja esse então o pretexto de que precisávamos para um pequeno exercício auto-ficcionalizador, tanto mais producente, creio eu – no sentido de explicitar e tensionar certos pressupostos práticos – quanto maior o insólito da situação enfrentada.

E é assim que, uma vez transformado o gigante de Rousseau em uma não menos intimidadora pilha de livros – mas pedindo também ao leitor que coloque momentanemanete em parênteses o nome de Paul de Man, que parece ter uma força inexcedível quando se trata de fazer as pessoas perderem a serenidade – pode-se então começar por aquele momento em que, diante do universo de textos sobre o nosso autor hipotético, trata-se de nele separar aquilo que interessa e aquilo que não interessa. Nesse ínterim, mesmo os menos afeitos às polêmicas se verão diante do dever de, no trânsito entre as partes em jogo e a necessidade de totalizá-las e/ou rasurá-las, conferir um peso estrategicamente distinto a essas mesmas partes, ao risco de do contrário mergulhar pouco a pouco numa paralisia sem volta. Ninguém mais útil que de Man, aliás, para nos alertar quanto aos perigos contidos nessas mesmas totalizações, perigos que não dizem somente respeito aos que se interessam por teoria literária – valendo ressaltar porém que, para um não-leitor do autor em questão, a violência que aqui se atribui a tais totalizações tenderá sem dúvida a parecer muito mais desproporcionada do que para alguém acostumado a frequentar seus textos. E que, por isso mesmo, não pode deixar de reconhecer a brutalidade inerente a toda síntese e paráfrase, brutalidade que em nada diminui a necessidade de ambas. Muito prosaicamente, aliás, é o que acaba por fazer com que, vergada sob o peso e a urgência de uma alternativa implacavelmente binária – na passagem de um todo algo indiferenciado para um “sim” ou um “não”, e diante de um nome próprio que, pela amplitude da palheta emocional em que reverbera, sugere uma situação muito menos próxima de um diálogo sobre algo que um combate-com-Proteu – muitas filigranas acabem se vendo sacrificadas a uma permanente e irreparável indigência de tempo e espaço.

Não obstante porém a eventual melancolia que tudo isso gera – e que pode remeter à dificuldade induzida, no caso dos mais escrupulosos e/ou paranóicos, pela falta de modalizadores precisos o bastante para traduzir as especificidades de cada experiência, e por conseguinte dividir em dois quadrantes bem nítidos projeção e percepção –, só uma leitura muito parcial e apressada de De Man pode levar alguém a

minimizar o peso, a força e a inevitabilidade desse momento de síntese. Em sua intempestividade e dificuldade constitutivas, é uma torção que parece sempre condenada a ocorrer em estado-de-emergência, inscrita que é naquele ponto crucial onde, face a uma forma talvez próxima ou longínqua demais para ser distinguida, a falta de tempo ou destreza para adivinhar do que se trata pode muitas vezes resultar em danos irreparáveis.Ou senão, numa igualmente inesperada mas não menos cega clareira de sentido, onde eventuais distorções alucinatórias se transformariam na tradução mais exata possível de um torvelinho mental. Em outras palavras: se é o caso de saltar um tanto quanto abruptamente para uma situação mais genérica, na figura do gigante há pouco evocada, pode-se e deve-se ler também o emblema de uma leitura forçosa e não contigentemente apressada – e que, por isso mesmo, parece deixar pouca ou nenhuma esperança a quem porventura anseie por um terreno sólido. Ocorrendo sempre de forma abrupta demais para permitir regulagem – porque se inscrevendo naquele intervalo necessariamente opaco que separa uma surpresa da *anagnorisis* –, nessa leitura, à exemplo do que se vê na passagem sobre Rousseau, se é positivamente impossível escapar da indeterminação, a metáfora surge de um lado como um congelamento apenas provisório, e ao mesmo tempo, de outro, como um sinal claro do medo que tal inderterminação desperta, enquanto ainda não amortizada via recognição. Consubstancia-se assim um limite, portanto, em que, no momento em que parece se deixar abater pelo que não pode captar, o contemplador em questão, no que pode ser visto como um novo teorema-*en-abîme* do trecho há pouco citado, ergue uma barreira defensiva sob a forma de tropo, de uma figura tão mais enganadora quanto mais urgente – pelo menos enquanto a personagem em questão é apenas um vulto indistinto no horizonte. E todavia, mesmo se depois de estabelecida a distância certa, o perigo acabar se revelando, a um segundo olhar, muito mais alucinado que efetivo – um falso gigante, por assim dizer – ainda assim, em meio a esse campo minado que é hoje a Teoria, que como bem ilustra o affair-De Man, tende a turvar cada vez mais a linha que separa estados-de-coisas de proferições téticas, seria fazer pouco da dificuldade aí exposta imaginar uma retificação capaz de estancar em definitivo esse fluxo aberratório, que compressões espaço-temporais só tendem a aliás agravar. Na impossibilidade de suprimir essas dificuldades, portanto, um artifício talvez menos ingênuo para lidar com elas trará consigo também o fardo de um contínuo movimento retroativo sobre essas metáforas instáveis, e destas sobre quem as forja. Alguém que, ao fazê-lo e reconhecer que o faz, terá que ainda responder pelos desdobramentos das mais ou menos factíveis

alucinações que com isso produz, e que são também o limite que dá a ver a distorção contida em cada salto sintético; o ponto, enfim, para evocar aqui o Adorno de "Elementos do anti-semitismo", em que o sujeito se dá conta também do intervalo que o separa da sua própria imagem. Nesses termos, não sendo outra também a tarefa que agora se propõe em relação a De Man, nada a surpreender se, lidas sob a devida luz irônica, as sínteses mais irresponsáveis e apressadas, por terem lugar justo no ponto no qual esse dever de distinguir se elide, tornem-se por vezes muito mais elucidativas que as cuidadosas – senão como instigação a um diálogo truncado no mínimo como índice de um incômodo, de novo, que, da forma como aparece exasutiva mas implicitamente profetizado na obra daquele que o gera, não podemos mais nos dar ao luxo de ignorar.

Para me servir aqui de uma distinção proposta por Warminski no ensaio já referido – a meu ver perfeitamente aplicável à situação teórica e alegórica que agora delimito – não me parece exagero dizer que, se existe algo de particularmente terrível em ler Paul de Man, isso passa muito menos pela maneira como a leitura nos deixa suspensos entre significados simultâneos e auto-excludentes do que pela dificuldade de, uma vez explicitados os mecanismos projetivos que a sustentam, levar o bom termo a simbiose que esta dá a ver, de súbito, entre o clarão e o fundo escuro com que este contrasta, entre a emergência do significado e materialidade que coage à síntese que tal significado encarna. Daí que, à diferença do que o próprio Warminsky chama em outro ponto de "interpretação" – e que compreenderia, grosso modo, o movimento pelo qual as sínteses precárias do leitor se vêem apagadas e harmonizadas numa epifania de sentido, consagrando assim a relação da obra com algo que a antecede ou está fora dela –, estejamos aqui diante de um sentido que é antes de tudo constelar. Em última instância, apenas uma aparência entre outras em meio ao jogo de espelhos que o suscitou, e não propriamente um ponto de solidez para além desse jogo. Enfim: algo muito mais próximo de um reflexo que de um corpo concreto, e que, no trânsito entre aquele que lê e o que este lê, remete de novo para um lugar de indiferenciamento dessas duas instâncias, o que é também um chamamento para a tarefa impossível de diferenciá-las. Por outro lado, uma vez explicitadas tais condições, é claro que eventuais epifanias de sentido acabam tendendo a ser vistas com muito mais receio do que antes, dada a impossibilidade de doravante desenovelá-las dessa tessitura material, e estabelecer assim uma fronteira nítida entre *logos* e *lexis*, agora para sempre enredadas nos seu próprio co-pertencimento. Daí também porque, pelo menos num primeira aproximação heurística, para dar conta dessa inquietação e dessa violência, liberdades demagógicas

como as há pouco arroladas, atestando mais uma vez a ameaça performativa do gigante que as aciona, acabem se mostrando bem mais pertinentes que muitas "idéias justas"; afinal, sob o ângulo de alguém mais interessado em habitar o enredamento em vez de exorcizá-lo, uma interpretação que lesse essa obra como uma "ascese implacável" ou como "uma tomada de posição crítica" seria certamente muito mais reconfortadora e aceitável que um ataque indiscriminado – e por isso mesmo, nos ensinaria muito menos. Se aquela terminaria harmonizando vida e obra em termos de conteúdo e forma, construindo então uma personagem capaz de dispor de um completo domínio sobre o seu ato, este, na pior das hipóteses, levantaria a pergunta sobre o porquê da gritaria que essa obra gera – seja para descartá-la, seja para condená-la ou até demonizá-la.

Isso dito, portanto, se considerarmos ainda que, em todos os assuntos humanos e não apenas em De Man, continuaremos a sempre e impreterivelmente condenados a ter de lidar com aberrações – a comparar e confrontar grandezas que já sabemos de saída incomparáveis –, pensar nessa obra como apta a comportar uma síntese última se torna pelo menos tão equivocado, digamos, quanto supor que uma experiência interna possa ser completamente traduzida por meio de imagens – crença aliás muito mais difundida do que se supõe. Tão ou mais ingênuo que essa crença, contudo, é subestimar os efeitos petrificadores que certas intratáveis ambigüidades provocam, ambiguidades com as quais, porém, a julgar pelo que foi dito até agora, não nos resta todavia senão jogar – e uma vez o jogo iniciado, tentar pesar em cada circunstância qual a petrificação menos letal. Apenas que, para que nossos gigantes sejam mais convincentes que os de, entre outros, Debora Esch ou Stanley Corngold, será preciso um esforço mais intenso no sentido, senão de tomar do objeto indeterminado a distância certa, de pelo menos reconhecer a pertinência e a gravidade da questão – dessa aberrração aliás sem o que nada mais avança. Ao mesmo tempo, se nessa aproximação que fazemos da personagem De Man, vem-se optando até agora por permanecer num nível estranhamente anedótico, dando-se talvez importância excessiva a diatribes jornalísticas, talvez não seja senão para marcar melhor o contraste com o movimento que pouco a pouco começa a se ensaiar; movimento que – e isso é tanto um elo no raciocínio quanto um programa – deve ser em relação ao primeiro ao mesmo tempo uma continuidade e uma negação. De um lado, se é verdade que, ao longo das páginas que se seguem, continuaremos quase sempre ainda a abordar De Man por pessoa interposta, para se atingir o que se pretende, contudo, é preciso que os sintagmas um tanto quanto descalibrados dos difamadores cedam lugar, a certa altura, a textos de fautura mais acadêmicos, em que se entrevê o

desenho de argumentações muito mais cerradas e conseqüentes, mas diante dos quais, todavia – e isso é tanto um programa quanto uma aposta –, a perplexidade não será menor, ainda que de outra ordem. Melhor dizendo: se no momento em que apenas apresentávamos diégetica e mimeticamente De Man ao leitor, limitavamo-nos a somente realçar e dramatizar impressões fortuitas – opondo e ao mesmo tempo reunindo apologistas e detratores, sob o estigma da distorção gerada pela tentativa de totalizar o nosso gigante –, na segunda etapa da aproximação, quando se passa por assim dizer dos planos gerais para os americanos, trata-se de mostrar, com a ajuda de alguns de seus mais argutos comentadores, como, mesmo de ânimos serenados, a personagem continuará ainda assim produzindo prosopopéias tão convincentes quanto antagônicas. De certo modo, é um efeito em que se pode também reconhecer o prolongamento do mesmo ritmo palinódico que de início se identificou como uma de suas principais marcas, naquele limiar onde, abandonada a exaltação da pura polêmica, cada nova desfiguração perceptiva seria menos efeito da pressa de se dar um rosto do que da tentativa de dele isolar os traços por assim dizer mais definidores, num movimento que, na medida em que vai gerando mais e mais alegorias, corre o risco também de soar ora como uma adiamento, ora como um recuo, quase como se alguém quisesse postergar *ad infinitum* o encontro com algo. Mas isso apenas para aqueles, claro, que ainda acham que a presença de De Man **neste** texto pode se resumir somente aos momentos nos quais ele é diretamente citado: afinal, tanto em termos teóricos quanto retóricos, privilegiar os testemunhos em detrimento de um confronto aberto com o autor, é um modo também de realçar a distorção e a desproporção quase como efeitos inescapáveis e, por conseguinte, prova mais que eloquente de que já se está no texto, e não fora dele. Algo aliás eventualmente atenuável numa aproximação mais direta, quando muito pela possibilidade de, no contrapelo dos propósitos desse meu estudo, passar rapidamente ao largo dos pontos mais obscuros, e dissolver os que se julgasse mais pertinentes nos próprios nortes temáticos do argumento em curso. E todavia, passando agora do plano dessas testemunhas mais ou menos confiáveis para o da costura que se quer fazer entre elas, ocioso lembrar que, para gerar alguma faísca nesse atrito, é preciso contar com pelo menos um esboço do esquema do gigante, esquema que torna-se aqui um critério-chave para decidir a ordem e a disposição das tais testemunhas. Como injustiça adicional, por fim, se é o caso de minimizar ainda mais a autoridade do movimento que realizamos, e ao mesmo tempo realçar o trânsito sempre inexorável entre as partes e a antevisão do todo, seria preciso ainda interrogar o que autoriza e desautoriza as nossas

próprias decisões temáticas, sem as quais, certamente, jamais teríamos sido capazes de discriminar que vozes se considera inúteis. Nada a espantar, portanto, que, a uma dada altura, a falta de qualquer gramática ou lógica que dê amparo sólido acabe então nos colocando de novo em face de a outra aporia de resto já até prenunciada quando se tentava transformar em sinédoque o trecho de Rousseau, e que nos remete até a violência cometida, com grau maior ou menor de deliberação, sempre que se lança a pergunta a respeito de sobre o que seria afinal a obra de Paul de Man. Ou – o que é e não é a mesma coisa – sobre até que ponto ou a que custos é ainda possível traduzir um movimento sequencializado na cristalização imagética de um rosto.

E não sem razão. Pois, pensando ainda na possibilidade, inversamente, de converter um jogo que é da ordem da simultaneidade numa vetorialização narrativa, entre as características talvez mais inquietantes dessa obra, e particularmente incômoda para os que pretendem traçar-lhe as linhas gerais, está justamente a dificuldade de definir de maneira taxativa qual o sentido último dessas linhas – se apontam para a irreversibilidade de um movimento único, ou se apenas reiteram sob diferentes disfarces um conjunto mais ou menos limitado de obsessões. Discussão na qual há argumentos fortes tanto para um partido quanto para outro. Assim, entre as passagens que tendem a endossar a última hipótese, pode-se arrolar o tom indisfarçavelmente melancólico de alguns prefácios, como os de *The rhetoric of romanticism* ou da segunda edição de *Blindness and insight*, ainda se, em ambos os casos, essa mesma melancolia possa ser também facilmente relativizada quase como uma estratégia irônica, para não dizer até um auto-elogio. Numa combinação algo paradoxal de arrogância e modéstia, o componente mais provocativo dessa estratégia culminará, algo escandalosamente, na sugestão de que, nas dificuldades encontradas pelo leitor De Man – nos infindáveis becos sem saída com os quais insistentemente se depara – estaria menos o efeito de uma limitação pessoal que de um excesso de omnividência, menos uma idiossincrasia que uma condição coextensiva a todo e qualquer leitor. Mas contanto, evidentemente – o que aliás é muito mais raro do que se imagina –, que esse leitor se disponha a levar às últimas consequências sua imersão no texto, conjurando assim o medo de mergulhar naquilo que De Man chamaria de o jogo da letra. Não sendo esse jogo senão o lugar em que, antes de se verem mais ou menos estabilizados por uma fusão de horizontes, os sentidos literal e figurado de um dado texto parecem termos menos que colaboram do que se truncam, coisas menos que se somam de que se combatem. Donde, por certo, na ausência de qualquer parâmetro de orientação em meio ao atrito – o que é também uma

matéria-prima perfeita para que se comece mais hora, menos hora a se alucinar gigantes –, a inevitável violência que cada solução dissimula, num território em que parece ser preciso ser cego para se conseguir avançar. Nesses termos, ao apresentar-se quase como uma *hybris* na intransigência com que a tudo nivela e solapa, esse é um raciocínio, para dizer o mínimo, que lança também uma forte suspeita sobre a idéia de que a leitura possa culminar numa fenomenalização fluida, que, exorcizando em definitivo a superstição do gigante, corresponderia por assim dizer ao ganho cognitivo proporcionado pelo texto, ao momento em que este finalmente nos diria alguma coisa a respeito do mundo. Para além dos discretos calafrios que provoca, é uma suspeita que não apenas se choca frontalmente com qualquer segurança metodológica – apontando para um saber que é muito mais da ordem de uma destruição que de algo certificável – como também, em nível mais amplo – mas aí já saltamos sem maiores avisos de Rousseau para Kleist – com o próprio ritmo do funcionamento de uma instituição de ensino. Até segunda ordem, instituição de que seria de se esperar a demarcação de um certo mínimo denominador comum de objetividade, a partir de onde poderia então ocorrer a partilha de conhecimento, via pedagogia. Em se tratando de Paul de Man, contudo, longe de dar mais segurança ao seu portador, a radicalidade com que se leva a efeito o embate com o texto antes acaba por precipitá-lo seguidamente em dificuldades insuperáveis, que – sugestão que a meu ver pesa muito mais na tentativa do expurgo que a vergonhosa falha biográfica do autor –, seriam por assim dizer o principal traço distintivo de uma verdadeira leitura. E simultaneamente, o seu maior fator de atrito com as expectativas acalentadas pela Dona Pedagogia, que, em sua variante-interpretação, aliás, justo por supor como natural a passagem que esse mesmo aporte põe em xeque, não visa senão desembaraçar-se de tais dificuldades, seja tomando-as como questões ociosas, seja dissolvendo-as em condicionantes contextuais de toda ordem. A tal ponto que, se levarmos esse raciocínio às últimas consequências, o tom assertivo empregado por análises que se arrogam senhoras de seu objeto – isto é: que se acreditam capazes de desembaraçar em definitivo suas contradições internas, e perfazer um trânsito unívoco e necessário da *lexis* ao *logos*, das estruturas linguísticas até a emergência semântica que elas engatilham – não seria senão o traço pelo qual se dá a perceber a atuação de um mecanismo eminentemente defensivo – ao passo que a passividade, a paciência e a inconclusividade seriam estas sim os verdadeiros signos de força. Ocioso ressaltar ainda que, a estar correta tal intuição, quanto mais se radicaliza o referido processo – e por conseguinte, quanto mais o ponto de chegada em que se gostaria de estancá-lo se revela

tão só uma projeção entre outras em meio ao jogo agônico da materialidade linguística –, mais difícil torna-se diferenciar aquilo que é de De Man e aquilo que é o do meu texto, onde termina um e onde começa o outro. E vice-versa.

Como se vê, uma situação que reforça ainda mais a clarividência do trecho sobre o gigante, ao mesmo tempo em que nos leva também a exorbitá-lo. Afinal, por mais que o movimento pelo qual essa indiferenciação vai tomando forma sugira algo da ordem de um contágio incontrolável – um pouco talvez ao estilo do Schlegel de "Sobre a incompreensibilidade" –, a presença aqui e ali em De Man de afirmações abruptas, que pulam de pára-quedas no texto quase como divindades de Eurípedes, acaba por também relativizar muitas vezes essa fortemente incômoda sensação de paralisia. O que contudo só torna ainda mais penosa a tarefa da paráfrase, quase como se estivéssemos diante de comandos tão peremptórios quanto auto-excludentes – a que todavia cabe tentar responder como for possível. Mais do que traçar um atalho, porém, a simultaneidade no texto de De Man desses dois movimentos é algo que demanda de seu leitor – necessariamente – menos o tato para amarrar os pontos certos do que a resolução imperiosa de quem corta nós; imagem por si só suficiente para mostrar como, muitas vezes, na impressão de que apenas voltamos a tropeçar no mesmo buraco, há algo também sinalizando para uma interpelação urgente e inexorável, que surge quase como efeito cumulativo de tal exasperação, e que é precisamente a *Aufhebung* da aparente paralisia a que o gigante induz. E no entanto, se é que a supressão mostra-se mesmo inevitável, a montagem dos trechos dos textos que comentam esse mesmo texto não pode se dar mais sem a consciência, num segundo instante, da predisposição desses comentários parciais a se tornarem sinédoques, predisposição que se deve ora combater, ora reforçar. Nessa medida, por de trás do gesto aparentemente inocente de recortar e colar, impossível não reconhecer também o concurso de uma operação a fórceps, que se pretende ver agora menos evitada do que proclamada; da mesma forma que, na mera passagem de um parágrafo para outro, a pretexto de supostamente colocar um assunto qualquer sob uma outra luz, impossível não atentar para os infinitos tipos de usurpação que uma breve pausa autoriza. Dilema que, se levado ao extremo, é um pouco como a advertência de uma sofista para que não se obedeça mais ao seu comando. Vertigens a parte, contudo – e já antecipando o problema que irá se tornar inescapável assim que acabarem as testemunhas –, face à ameaça contida em dois trechos contraditórios supostamente atribuídos a um mesmo nome próprio, ou apenas suscitados por este nome, fica sob a responsabilidade de quem os emoldura o trabalho de, no abismo aberto

pelas crescentes dissonâncias, fornecer as narrativas capazes de pelo menos em aparência domesticá-las. Ou senão, uma vez demonstrada a inviabilidade dessa tarefa, de determinar mesmo se só provisoriamente o que é que de fato aconteceu – se é que algo aconteceu. Tarefa, evidentemente, que está muito longe de ser um gesto desapaixonado, na medida mesma em que a energia colocada no trabalho de desdobrar ou minimizar as implicações de cada trecho – e com isso aumentar ou diminuir seu potencial de sinédoque – pode ser tanto um atestado da força contida em cada um deles – daquilo que De Man chamou certa vez de "qualidade da citação" – quanto do investimento intencional de quem os orquestra – ou melhor, os decupa. Em suma: se no momento de concentração numa dada obra, é inescapável uma passividade muita semelhante àquela que De Man louva em Blanchot – ascese que tem como seu principal recurso e premissa o esforço de nada acrescentar à obra, para assim deixar que ela aniquile ainda mais implacavelmente as projeções com que se tenta domesticá-la –, o passo seguinte, tão contrastivo quanto necessário, compreende exatamente a perfeita antítese desse mesmo deixar-ser, e assume assim a forma de um corte tão brutal quanto incisivo, cujo efeito passa então a ser o de constituir um ponto de passagem – uma narrativa, portanto. Algo que, por sua vez, supõe forçosamente uma seleção temática, sem o que seria impossível discriminar o peso de cada parte, sendo essa seleção, em relação àquela narrativa, algo que parece tanto antecipá-la quanto ser por ela antecipada. Sensação, como se vê, que só faz embaçar ainda mais o dentro e o fora do texto, e que pode muito bem gerar a suspeita, digna do Barão de Münchhausen, de que aquilo que agora se apresenta e se acusa como uma aproximação gradativa – a ter lugar tão logo se passe a ouvir os comentadores de Paul de Man – talvez não seja nada mais que a racionalização de um palpite mais ou menos cego, que caberia a esses mesmos comentadores inocentemente referendar. Isso aceito, porém, imaginando-se que, para organizar as falas de tais comentadores, a seleção incida por exemplo, em mais um *mis-en-abîme*, sobre a própria questão do acontecimento, a existência em De Man de passagens que parecem tanto reforçá-lo quanto enfraquecê-lo terminará por nos colocar então diante de um imperativo duplo, em que tão ou mais importante que dar conta desse confronto é decidir qual deve ser, nesse entre-meio, a direção hegêmonica – o que mais uma vez nos remete à idéia de progressão. Correspondendo o momento da verdade da análise, em tal progressão, àquele ponto onde, inapelavelmente, o sumário das evidências acumuladas pelas repetidas leituras deve traduzir-se/trair-se na mudança do modo indicativo para o imperativo, na substituição do deixar-ser inicial pela lei que

impreterivelmente chancela a exclusão de certas possibilidades, e faz as vezes de verticalizador em meio ao agón.

O mais irônico, todavia, é que se a um leitor pouco familiarizado com De Man esse percurso pode dar a impressão de que se anda em círculos, quem quer que tenha agora em mente alguma das formulações mais famigeradas e deslidas do nosso autor – como a definição da temporalidade como a "miragem criada por um sistema de inversões substitutivas", ou da história como "a emergência de uma linguagem de força" – pode ter também a sensação – nada menos forte – de que tudo o que se vinha preparando e antecipando na verdade já teve lugar, sem que fosse todavia possível demarcar para isso um ponto preciso. Dada a indiferenciação criada entre o discurso objetivizante e a parergonalidade alegórica, é um fenômeno que nos coloca, de forma inapelável, diante de mais um outro abismo, insidiosamente aberto sobre a singela preposição "sobre". Porém, uma vez que não se trata aqui de se comprazer em outra hipotipose, vale notar ainda que, se, entre a proposta e o parêntese que depois a adia, o percurso vai se tornando cada vez mais truncado e exasperante, isso não se dá senão pela dificuldade indissociável a um fardo muito mais concreto do que se supõe, que é a tarefa de articular sob a mesma narrativa fatos descontínuos, e em meio à montanha de textos e textos sobre textos, esboçar uma trilha que nos ajude a atravessá-la. Traduzindo esse tipo de situação em outra alegoria, é um pouco como um filme onde, após um enervante interregno de imobilidade, a ação tem que ser de súbito atravessada e concluída por um gesto gratuito e irracional, e violento o suficiente para quase parecer apenas uma inconsistência narrativa; à primeira vista, apenas uma prova de falta de habilidade para se contar uma história. O mesmo gesto, no entanto, que, a um olhar um pouco mais atento e desconfiado, já há muito se via insinuado nas supostas discrepâncias e desajustes da *mise-en-scène*, nos cortes por vezes não menos abruptos e violentos do que o ato que encerra o filme em seu mistério – mas não sem antes tornar imperiosa a nossa retroação. Porém, antes que se comece a confundir este texto com um convite a assistir a, digamos, "Jeanne Dielman...", melhor manter um pouco em suspenso essa escrupulosidade torturada, para finalmente, conforme o prometido, dar lugar a uma voz capaz de fazer a síntese a que esta por enquanto ainda não se permite, tendo muito apropriadamente como foco uma aporia muito semelhante à que nos "paralisa":

The kind of performance we have seen to take place in “The rhetoric of temporality” constitutes the movement of Rousseau essays in *Allegories of reading*. Time is an illusion created out of a serie of repetitive reversals, for before the reversals can be recognized as such they seem to mark a progress of a gain in knowledge, however negative. This is the allegorical thrust of a text which is inevitably consumed by an irony that places the metaphor of time in perspective. That is to say, it collapses it, for de Man speaks of irony as “two irreconcilable …beings”, “juxtaposed within the same moment”(BI, 226). Irony and allegory endlessly replace one another: this trajectory can be read as a text engendering other, critical texts or a text reading itself, as a gain in critical knowledge or as an irresolvable split and endless vacillation(JACOBS, 1985,p.118)

Para além da elegância com que o problema é resumido por Carol Jacobs, num ensaio que tem como alvo central os capítulos sobre Rousseau em *Alegorias da leitura*, a citação acima, extraída do volume *Reading De Man readings*, lançado pouco depois da morte do crítico – pouco menos de 3 anos, portanto, antes que a sua vergonhosa paralipse biográfica viesse à tona – , tem ainda o mérito de tornar talvez um pouco mais clara a dificuldade sobre a qual nos detemos, marcando finalmente o ansiado passo para além de certas caracterizações sumárias até agora parafraseadas e/ou mencionadas. Ao mesmo tempo, no *agón* entre a miragem e a irreversibilidade que o texto de Jacobs encena, interessante notar como, para o apressado deleite dos anti-formalistas, uma matéria salvo engano tão palpável e onipresente como a temporalidade aparece aí tratada menos como um a priori que como um constructo retórico, responsável por acionar o movimento graças ao qual, via jogo de substituições, teria lugar a reversão que engendra a miragem da história. Mas história, por sua vez, que de novo será vista aqui menos como algo dado que quase como uma espécie de peripécia, gerada pela operacionalização um tanto às cegas de um dado sistema de tropos, sistema que cria por vezes a sensação de um progresso, por vezes de um declínio. Para tanto, porém – e esta é justamente a dificuldade com que nos defrontamos quando se tenta “narrar” De Man – é preciso antes que aquilo que aparece a princípio interligado em ação recíproca se veja projetado sobre uma dada linha diacrônica, tudo dependendo aí da destreza para, confrontados com o terreno de possibilidades aberto pelos tropos, traçar a fronteira que, uma vez transgredida, selará a direção de tal história, o limite a partir de onde se pode falar de avanço, evento e inexorabilidade. O que pode ser também a desculpa perfeita para mais uma parataxe:

Atrás, talvez haja alguém.

Voltou a cara sobre o ombro, a ré reparando. Movendo no ar os altos lenhos de um três-mastros, as velas recolhidas nas cruzetas, surgindo, contra-corrente, movendo-se silenciosamente, um navio silente. (JOYCE, James, 1982, p.58)

Fecho de uma cena concebida pelo seu autor como alegoria de um outro combate-com-Proteu, encerrando as páginas ofuscantemente densas em que Stephen Dedalus flana e alucina às margens do Liffey, os dois parágrafos aqui transcritos tem de saída a sua função escatológica sensivelmente minimizada com a sua inserção no meu texto, onde eles parecem sugerir tudo menos que completude. Para amenizar a desconexão, portanto, é preciso primeiro ter em mente o contraste que o surgimento do navio cria em relação às páginas que o antecedem e preparam, e nas quais os voláteis estados de ânimo do jovem protagonista, inebriado em decifrar a "inelutável modalidade do visível", parecem sugar e inundar todos os cacos e resíduos do mundo dos quais se retro-alimentam. Daí também, num gesto cujo impacto é virtualmente incalculável para todos os que tenham lido as páginas aqui não citadas, porque, quando o herói se vê diante do movimento inequívoco do navio – ponto de estancamento e culminação do vai-vem lírico –, é quase como se acompanhássemos, pelo *travelling* lateral dos seus olhos, à gradativa mas ao mesmo tempo paradoxalmente repentina emergência da Objetividade. De um parágrafo a outro, contudo, é uma emergência que se revela fundada também num congelamento antropomórfico sutil e todavia fundamental, onde o volta-face de Stephen, na brevíssima torção pelo qual vira de costas e apreende-compreende-sintetiza o navio, assinala também, alegórica e ironicamente, o momento em que sujeito e objeto enfim se reconhecem, se medem e se separam. Variando um pouco o ângulo de visão, contudo, da forma como essa emergência é dilatada, cadenciada e adiada nas perífrases metonímicas – através da vela e dos mastros que já fazem as vezes para o bom entendedor do navio todo – é quase como se também – mas se não se sabe agora mais se apenas na mente de Stephen, do narrador ou do leitor – a determinação automatizada tanto no conceito quanto na imagem reconhecível do navio se visse como que infinitesimalmente fracionada, contraída e dilatada pelo virtuosismo da linguagem que a tenta apanhar, mas que, num trecho como esse, claramente retira a produção de monogramas imagéticos da função de coadjuvante, que esta, até segunda ordem, desempenha no mundo prosaico. Tudo contado, no entanto, à vista do espesso branco de página que delimita e cerca, em seu contexto de origem, o trecho transcrito – que evidentemente não me darei por razões óbvias aqui ao trabalho de reproduzir –

pode-se dizer que, por mais inegável que seja o efeito totalizante que ele gera, esse espaçamento tampouco é capaz de cancelar por completo a dificuldade criada pela inscrição instabilizadora de Joyce, quando tenta dar conta daquela instante no qual um olhar que até então se comprazia sobre pontos vários – como alguém que examina e reexamina de cima a baixo uma casa – vê a sua liberdade seqüestrada num só golpe pelo barco-prosopopéia que o olha de frente. Na totalidade autobibliográfica que o sustenta, um barco que pode ser e ao mesmo tempo não ser um ponto final, que pode tanto re-instaurar o limite embaçado pelo quiasmo lírico quanto servir de cravilha alegórica para o (não) encontro que caberá ao narrador encenar nos proximos capítulos. E todavia, tão logo esse barco rapta a nossa atenção, a epifania e a impressão impositiva que isso produz é também o que dá a ver – seja pela meticulosa desautomatização da *anagnorisis* que as perífrases criam, seja pelo proprio desdobrar de um reconhecimento prosaico em tropos que ora o turbilhonam, ora o ralentam, – o enlace da prosopopéia retórica que é também protagonista dessa outra narrativa em segundo grau que é o meu texto. Protagonista, em última análise, que, como aí bem "demonstra" Joyce, é o que aciona e fundamenta todos os gestos, leituras e olhares que se pretendem dar lugar à catacrese-diferenciação de um sujeito e de um objeto – desde a percepção mais ordinária, instantânea, e inexaminada até o território infinitamente mais pomposo da "temporalidade", do "evento" e da "história".

Por aí se vê como, numa digressão explicativa como essa, a tentativa de transpor para níveis mais tangíveis uma questão abstrata – que encontra sua contrapartida de saturação nesse pequeno trecho literário que o suplementa – termina nos colocando diante da mesma proliferação de metáforas que o texto de Jacobs descreve, e ao mesmo tempo, tendenciosamente ou não, remetendo-nos a questões muito mais palpáveis do que as que parecem anunciadas em sua dicção rarefeita. De um excerto a outro, contudo, onde poderíamos supor a princípio um salto exorbitante – e que se torna ainda mais opaco por força da exuberância lírica com que Joyce descreve e reverte o movimento, já a partir do metro antropomorfizante fornecido pelo instante na qual Stephen vira de costas –, pode ser que não haja a princípio nada mais que um deslocamento de ênfase, aliás perfeitamente minimizável com mais algumas metáforas, como por exemplo aquelas que ainda reverberam da cena do gigante. Marcando assim a sua diferença em relação ao texto de que parte – e explicitando também o caráter necessariamente descontínuo de qualquer reversão substitutiva –, semelhante deslocamento, no jogo de perde e ganha que perfaz, pressupõe menos a idéia de um

lugar realocável por “n” figuras aberrantes do que a torção pela qual, em maior ou menor medida, essa realocação serve para marcar o inegável advento de um antes e um depois. Nem que seja apenas por uns poucos segundos. Pelo raciocínio de Jacobs, porém – que nesse aspecto é bem menos incisiva e rigorosa que o autor de *Ulisses* – parece claro que, uma vez que não é senão a partir dessa reocupação que se pode falar em temporalidade, tampouco se deve desacartar de todo a hipótese – algo vertiginosa – de que essa mesma temporalidade, na torção que transforma o mundo atrás do sujeito em um imenso “você”, não seja senão uma ilusão produzida por um jogo tropológico, onde o entusiasmo gerado pela evidência de que algo acontece – quando se sai por exemplo de um lugar y “para não mais voltar” – não serve senão para disfarçar a arbitrariedade e permutabilidade dos termos do acontecimento que vêm à tona. Acontecimento de novo que não é menos uma projeção que uma necessidade, mesmo se Jacobs deixe pouca dúvida sobre qual desses termos privilegia:

> This is the voice of a self that has escaped its temporal predicament, the void of a temporal distance, caught, as it appears to be, in a defensive strategy that hides from negative self-knowledge. For it is in such a rhetoric that claims to dispense with the rhetoric – where time as rupture has given away to the “now” of conclusions, where other texts are read not for a gain of knowledge rather for a genuine recognition of their allegoricity – that De Man’s diction presents itself as its most “symbolic”.
> This is why, as de Man’s irony becomes increasingly conscious of itself, **it demonstrates the impossibility of being historical**. It rejects its own temporal movement of correcting error to produce (illusory) wisdom and recognizes it or rather it as a problem that exists within the rhetoric of temporality. (JACOBS, 1985, P.117, grifo meu).

Além de muito menos equívoca que a citação de Joyce – já que apontando muito mais decididamente para a correção de um erro –, esse novo trecho de Jacobs, a exemplo do outro, insiste ainda mais na tecla do saber ilusório que a diacronia histórica produz, e por isso mesmo, claramente concorre para minimizar a contundência e a irreversibilidade do movimento do barco. Aos fazê-lo, porém – ainda mais se considerarmos a fisionomia que assim se empresta a Paul de Man – é um trecho que, da mesma forma que coloca em primeiro plano um movimento negativo, passa também totalmente ao largo da linguagem-de-força há pouco posta entre aspas, o que não acontece também por acaso. Não apenas por ser capaz de relativizar consideravelmente essas encruzilhadas aporéticas – que em Jacobs tomam marcadamente a forma de uma dialética sem síntese entre símbolo e alegoria, ou entre a miragem de presença e sua

repetida e necessária aniquilação – trata-se de um tema que, desde pelo menos a publicação do volume póstumo *Aesthetic ideology*, vem se tornando um dos eixos centrais da discussão sobre o crítico. Ou talvez valha a pena reformular um pouco essa última frase: afinal, se um dos aspectos que mais parecem tornar nosso autor um ovni dentro da presente dominante teórica concerne à aparente ausência em sua obra de qualquer preocupação mais direta com a política, a história e a referência, nada mais compreensível que a tentativa de reinscrevê-lo com a devida força nesse mesmo contexto passe certamente pela capacidade de articular essa agenda teórica com os seus escritos – o que pressupõe por conseguinte uma operação deliberada da parte de quem lê, e não propriamente o emergir espontâneo que a frase ora retificada parece insinuar. Exigência, entretanto, que não apenas em nada depõe contra a legitimidade de uma operação como essa – entendendo-se o trabalho teórico, nesse jogo de linguagem, como ocorrendo sempre numa espécie de lusco-fusco entre os enunciados constativos e os performativos, entre a concentração analítica e a imposição de sentido que se lhe segue – como tampouco diminui a estranheza gerada pela forma como Jacobs a desconsidera em seu ensaio como um todo, de um modo que parece ir involuntariamente ao arrepio do déficit de legitimação que poderia pesar e pesa sobre De Man. Com efeito, mesmo que os textos reunidos em *Aesthetic ideology* estivessem àquela altura em sua maioria dispersos em muitas publicações acadêmicas, o fato de que, ainda assim, não há dúvida de que Jacobs não os ignorasse – hipótese aliás impensável para uma leitora tão atenta e exaustiva – só tende a tornar ainda mais ilustrativa a (confessa) violência e transgressão do seu próprio ensaio, configurada aqui numa sequência de aporias cerradas, até claustrofóbicas, e diante das quais tudo o que porventura possa quebrá-las tende a emudecer. Avançando umas poucas páginas além da citação de Jacobs, é uma ausência que se torna ainda mais interessante e perturbadora quando, em clave no mínimo muito diversa, nos defrontamos então com o ensaio de Kevin Newmark:

> The verbality of the temple in line 1 is not only based on on substitutive tropes of resemblance like metaphors an icons. Its role in the poem is not restricted to figuring metaphorically the figurative or disfigurative power of language. There is power of language that is inscribed in the temple in a whole literalized way. A temple is a verbal building because it stands in consecrated ground, on a ground that is marked out verbally, a building carved out by the words of a dully empowered representative of a linguistic community. A rose may be as fair by any other name, but a temple is holy only so long as it is verbally marked as such and such a temple. In other words, there can be no temple without an act of language that marks out its ground as the site for a temple, and some form of memory or text in which the

act is inscribed. Such an act, like the temple, establishes the limit for all else in the poem, and because it is indisputable and infinitely iterable, is the only thing in the poem that is truly historical in the sense of being an actual occurrence necessary for any reading of the text. But it is not a priori based on a resemblance or an exchange with nature or anything else. Nature can become a temple, but a temple could never be natural. Which means of course that history is not natural but rather linguistic, and potentially violent, like the making and making over by reconsecration of Louis XV`s Abbaye de Ste-Genevieve into the *temple de la renomée* or *Pantheon*. History is a linguistic event, the arrangement of verbal buildings, a syntax of inscriptions that exists to be memorized and then read. (NEWMARK, 1985, p. 132-3)

Tendo como ponto de partida o texto "Antropomorphism and trope in lyric", que depois da publicação de *Aesthetic ideology*, aliás, se tornaria uma peça muito freqüente na fortuna crítica de Paul de Man, funcionando como uma espécia de contraparte "prática" de algumas das enigmáticas formulações contidas nesse volume, o texto de Newmark não poderia ser mais preciso em sua ênfase e em sua coerência, que, diferentemente das reversões retroativa de Jacobs, incide sobre a força performativa de uma ato de (re)nomear. E ainda assim – talvez observasse a essa altura o leitor atento – por maior que seja a discrepância com o tom de Jacobs, não se pode dizer que haja propriamente aí uma contradição, tanto mais porque, como todos sabem, temporalidade e história não são exatamente a mesma coisa. Para De Man, aliás, elas nem sequer têm de fato muito a ver uma com a outra. Feita a ressalva, contudo, uma vez que se releia e se coteje Jacobs e Newmark, não se pode negar também que, entre um ponto e outro, a reversão sutil e quase invisível analisada por Jacobs dá lugar a uma operação muito mais brusca, que é um pouco como se alguém escrevesse por cima de um texto tido como findo – tropo, como veremos, que ainda terá uma enorme operacionalidade na presente análise. Num primeiro momento, contudo, se a partir da leitura consecutiva desses mesmos trechos tentarmos então imaginar o rosto implicado em cada um deles – as prosopopéias por assim dizer induzidas pelas duas paráfrases –, a impressão de conflito velado se tornará cada vez mais impositiva: se, no caso de Jacobs, estamos diante de uma sofisticação que parece até comprazer-se em suas próprias aporias – mas aqui é preciso também marcar a diferença entre o que "diz" o texto e os incontroláveis efeitos retóricos que isso produz –, a personagem involuntariamente ou não retratada por Newmark parece sem dúvida muito mais inquieta e disruptiva. Entre cada ato performativo e tudo aquilo que ao mesmo tempo o reitera e o aniquila, é uma personagem que desde o início surge comprometida com uma força de descontinuidade que nenhuma simetria tropológica pode sanear – o que não é o mesmo que dizer, por

exemplo, que a opção por assinalar enfaticamente tal descontinuidade possa passar ao largo das questões levantadas pelo texto de Jacobs. Vale notar ainda que se, diante da exposição dessa última, no seu gosto por expressões como "a parodic sense of traditional critical progress" ou "the endless repetition of reversals", é muitas vezes difícil não conter o desconforto ante o que às vezes se parece com uma espécie de arte pela arte do encalacramento, sensação irônica e interrogativamente reforçada no próprio desfecho, o *pathos* acionado pelos termos privilegiados na exposição de Newmark tem, entre outras coisas, o mérito de ir de encontro a uma certa impressão de indiferenciação e indiferença, que a leitura descontextualizada de frases como "o tempo nada mais é que a impossibilidade de a verdade coincidir consigo mesmo" ou para ficar no *hit parade* dos detratores, daquela com a qual De Man encerra o seu "Literary history and literary modernity"(a saber: "To become good literary historians, we must remember that what we usually call literary history has little or nothing to do with literature and that what we call literary interpretation – provided only if it is good interpretation – is in fact literary history. If we extend this notion beyond literature, it merely confirms that the bases for historical knowledge are not empirical facts but written texts, even if these texts masquerade in the guise of wars and revolutions"), tende em boa medida a referendar. Com um *pathos* que se converte também ele numa perfeita exemplificação da linguagem de força de que trata, é um comentário que, na forma como enlaça violência, história e evento linguístico, torna-se ainda mais precioso e correto no confronto com os que lêem na obra de De Man nada mais que uma astuta acumulação de "aporias politicamente quietistas" – entre outros equívocos. Provavelmente por não terem prestado a devida atenção a ensaios como este, em que, a exemplo do que acontece também no melhor De Man, da exploração de um problema tão esquemático quanto a nomeação de um templo, transformado por Newmark na alegoria do nó inextrincável no qual a performance incide e instaura a referência, chega-se a uma intensidade de inquietação que nenhum cuidado e/ou bom senso podem sanear.

Que as leituras que se tornaram hegemônicas nos últimos anos tendam a também reiterar essa mesma urgência político-performativa – sem mencionar o interesse que por De Man revelam figuras insuspeitamente "engajadas" como Ernesto Laclau e Judith Butler – é um dado que aponta, no mínimo, para a necessidade de ver com cautela os que pretendem negar a força de tais implicações – pensando nessa obra, por exemplo, apenas como reedição do "new criticism" em versão mais sofisticada e "continental". Há que se ressalvar ainda – e isso em termos mais propriamente institucionais que

intelectuais – que, num ambiente cada vez mais dominado pelos *cultural studies*, não deixa de ser irônico como, dramaticamente, justificar a necessidade da leitura dessa obra acabe ser muitas vezes apenas uma questão de reforçar ou enfraquecer essas implicações, que podem parecer até um pouco fora de propósito no texto de Jacobs, mas não, por certo, no de Newmark. Voltando-se porém ao ponto talvez mais crucial e impressivo por trás dessa colagem de trechos – a saber: a coexistência simultânea de posições que se tenderia a supor auto-excludentes, bem como a tentação narrativizadora que disso se depreende – acrescente-se ainda que a ênfase num De Man mais contundente politicamente – um pensador do ato de força e da irreversibilidade da história – ganharia muito em inteligibilidade se lida sob o pano de fundo das leituras do conjunto de sua obra feitas nos anos posteriores, que convergem no empenho de marcar a torção onde a política se tornaria um problema mais eminente. Para além de reforçar a idéia de que esta dificilmente poderia estar presente desde o início, é uma torção que se choca com a tessitura de simultaneidades em suspenso passível de ser inferida da leitura de Jacobs, ao mesmo tempo em que aponta ainda para uma recomposição de forças. Estranhamente, porém, se a necessidade de realizar essa dobra súbita surge com inequívoca clareza no prefácio de um projeto como *Material events*, as evidências que podem ser extraídas de um texto como o de Newmark, publicado mais de uma década antes da referida coletânea, não deixam de, de certa forma, minimizar o peso dessas mesmas e incontornáveis demandas legitimadoras, sugerindo quase um componente de parcialidade no apagamento dessa urgência-emergência política. E talvez seja justo por não escapar a atenção de alguns de muitos comentadores – cite-se ainda, entre outros, o caso de Geoffrey Bennington – que essa mesma urgência não pode nem deve ser vista como algo mais que um acidente, como mais que uma construção *ad hoc* para justificar um incremento na indústria de *papers*.

A partir da polarização aberta pelo pioneiro debate entre Rodolphe Gasché e Suzanne Gearhart, a tentativa de reforçar ainda mais a diferença entre um suposto primeiro e um segundo De Man tem tudo para se transformar em um *Bildungsroman* portátil, que culminaria naquele pequeno momento preciso onde, parafraseando livremente uma outra cena alegórica cara a De Man, depois de horas imerso em leituras claustrofóbicas, o jovem acredita que já acumulou força, sabedoria e poder de previsão suficientes para poder abandonar seu quarto e ir se haver com o mundo. Problema que nos coloca de novo diante da nossa boa e velha amiga, a narrativa, convocada aqui para ajudar a entender o que teria tornado possível uma decisão tão súbita, que é o que leva

cada analista a sondar mais de perto trechos capazes de assinalar mudanças de direção. Apenas para ficar nos casos mais óbvios, não é outra a tarefa a que se devotam os que se debruçam sobre as conseqüências da substituição de Hölderlin por Rousseau como figura tutelar, substituição que é o que dá o prumo de um ensaio como "Paul de Man on Hölderlin", de Norbert Gabriel. De forma ainda mais sofisticada e persuasiva, essa preocupação ressoa também num brilhante e pioneiro estudo de Minae Mizumura, onde a *Bildung* portátil equivale a uma (vertiginosa) renúncia-a-um-vocabulário-de-renúncia, enquanto para Dirk de Schutter essa *Bildung* teria seu ponto nevrálgico na distinção entre "Erinnerung" e "Gedächtnis", que De Man desenvolve a partir de Hegel. Ocioso notar, porém, que por mais convincentes que possam ser todas essas demonstrações, é claro que narrada pela voz do próprio De Man, num trecho que merecerá aliás um extenso e minucioso comentário de Warminsky, no seu estudo incluído em *Material events*, essa hipótese se torna praticamente irrecusável:

> Not being part of trope or figuration, the purely aesthetic vision of the natural world is in no way solar. It is not the sudden discovery of a true world as an unveiling, as the *a-letheia* of Heidegger`s *Lichtung*. It is not a solar world and we are explicitly told that we are not to think of the stars as " sun moving in circles". Nor are we to think of them as the constellation that survives at the apocalyptic end of Mallarmé´s *coup de dés*. The "mirror" of the sea surface is a mirror without depth, least of all the mirror in which the constellation would be reflected. In this mode of seeing, the eye is its own agent and not the specular echo of the sun. The sea is called a mirror, not because it is suppose to reflect anything, but to stress a flatness devoid of any suggestion of depth. In the same way and to the same extent that this vision is purely material, devoid of any reflexive or intellectual complication, it is also purely formal, devoid of any semanthic depth and reducible to the formal mathematization or geometrization of pure optics. (DE MAN, 1996, p82-3)

Como bem destacou o autor de *Readings in interpretation*, na cascata de negações que antecede a formulação daquilo que De Man entende por visão material, é clara a remissão do autor a seus próprios escritos anteriores, que surgem aí citados e ao mesmo tempo negados, para não dizer até, hegelianamente suprassumidos. De tal forma que, de negação em negação, é antes o próprio De Man que aí parece simultaneamente se evocar e se retificar, no desajuste entre cada categoria alheia e o novo continente que parece inferir a partir de um parágrafo um tanto quanto obscuro da Terceira Crítica. Ressalte-se apenas que, se, na distinção entre *aletheia* e visão material, não é difícil ler um ajuste de contas do crítico com o seu próprio passado filo-heideggeriano, não é menos verdade, no entanto, que para que esse movimento possa ser identificado como

uma supra-sunção, ele se deve dar sempre a partir de um marco referencial estabelecido pelo próprio De Man de antes, como se pode perceber na forma como o texto evoca a figura da constelação para dela poder depois se afastar. Uma negativa que cria instantaneamente um *agón* intertextual com o ensaio de 1971 sobre Blanchot, do qual reproduzirei agora um trecho apenas para poder tornar o jogo mais palpável:

> No poema final de Mallarmé, a sobrevivência é simbolizada pela imagem da constelação que parece escapar à destruição a que todo o resto sucumbiu. Ao interpretar a imagem da constelação, Blanchot declara que no poema "a dispersão toma a forma e a aparência de uma unidade". A unidade é enunciada primeiro em termos espaciais: Mallarmé retrata literalmente a disposição tipográfica, espacial das palavras na página. Ao criar uma rede altamente complexa de relações entre palavras, dá a ilusão de uma leitura tri-dimensional análoga à experiência do próprio espaço. O poema torna-se " a afirmação sensível desse novo espaço. É esse espaço tornado poema".Temos aqui uma versão tardia e extrema da tentativa de fazer coincidir as propriedades semânticas com as propriedades da linguagem. Ao agrupar-se as palavras que no poema designam um barco sob a forma de um veleiro que se afunda , representa-se o significado de uma linguagem de uma forma sensível. Em *Un coup de dés*, no entanto, tais experiências tornam-se quase uma impostura deliberada.(DE MAN, 1999, p. 101)

Não tendo pudor em disfarçar seu tom peremptório, esse trecho avança num registro que ao mesmo tempo se afasta e se aproxima de Blanchot, dando uma inflexão mais técnica e prosaica à linguagem do crítico, que, na medida em que vai desdobrando e comentando sentidos latentes, passa todavia ao largo de qualquer confrontação direta. Pelo ruído que provoca no atrito com o trecho anterior, é uma citação que pode até se tornar incômoda diante do que depois mais ou menos a desdiz, mesmo se, por outro lado, a evacuação, no penúltimo trecho, de expressões como "the very moment of being" ou "the depth of negativity and renunciation", ainda caras ao De Man de *Blindness and insight*, esteja em perfeita sintonia com uma construção de frases um pouco mais direta e paratática, cuja força se exterioriza no seguido sobrepujamento das demarcações que (de)nega. Contudo, uma vez que o sobrepujado aqui é também o próprio De Man, é evidente que, para que o trecho de *Aesthetic ideology* possa se dar a ver como auto-recusa, é preciso que encontre primeiro um ouvido capaz de captar os ecos e desdobramentos desse dialogismo, que ao mesmo tempo em que conecta e tensiona passagens remotas, torna-se proibitivo a quem clama pelo conforto das exposições lineares. Aniquilando impiedosamente tais esperanças, é um desenho que pressupõe alguém capaz de percebê-lo tanto linear quanto simultaneamente, seja nos

cortes indicadores de mudança, seja nos traços eventualmente obsessivos que estes revelam ou traem. Como é o que acontece por exemplo no trecho que irei agora citar, extraído da transcrição de uma palestra oral datada do início dos anos 80, e de cuja monumentalização póstuma o meu próprio comentário não deixa de tomar parte :

The authentic language is the language of madness, the language of error and the language of stupidity(*Bouvard ePecouchet*, if you want – that´s the authentic language.). (DE MAN, 1996, P.181)

Para os acostumados com o De Man mais analítico e sibilino, é uma passagem que sem dúvida chama atenção por um tom que é quase rude de tão assertivo, ainda que crie também certa confusão com três termos que quase todos supomos perfeitamente distintos; confusão até certo ponto atenuada pela menção em itálico ao livro que a fenomenaliza, quase num desafogo cômico em relação à perplexidade inicial. Considerando-se ainda a força do adjetivo "autêntico" na primeira obra de Heidegger, ou mesmo na leitura de adversários tão ferozes como um Adorno, o leitor já de prévio alertado para o jogo de ecos – que em De Man nunca é tão polêmico e retórico quanto quando parece fingir que ignora seu interlocutor – não terá dificuldade em aí ver uma negação não só taxativa como até agressiva – no que aliás não deixaria de ter razão. Mas não de todo: pois se apenas se limitasse a enumerar tais conexões, esse mesmo leitor, tão industrioso, continuaria bem longe de captar seu inteiro sentido, que como é de se esperar, não deve ser procurado nem em Heidegger, nem em Adorno, mas sim no próprio De Man, ou para ser mais específico (o que não é exatamente a mesma coisa...), no signatário do clássico ensaio "The rhetoric of temporality". Sendo este último um texto que, antes de ser incorporado como apêndice na edição expandida de *Blindness and insight*, já foi chamado por Jonathan Culler de "o ensaio mais fotocopiado da teoria contemporânea", nada mais esperável, aliás, num autor cuja notoriedade se deve fartamente a esse tipo de ressonância, que aquilo que esse venha a escrever a posteriori pressuponha a exigência de ter em conta o legado pelo que este autor tornou-se digno de ser lido, e que ele mesmo pode depois relativizar ou até refutar – ainda que dificilmente com essa energia. Afinal, se considerarmos que o fio da dramaticidade nesse ensaio, escrito mais de 10 anos antes da palestra da qual se extraiu a última citação, gira em torno da diferenciação proposta entre temporalidade autêntica e inautêntica – sendo os tropos da ironia e alegoria aqueles que, para o De Man de 1971, melhor dão conta da primeira –, o mínimo que se pode dizer é que, se a continuidade estabelecida pela

remissão fosse transformada em algo como um silogismo – ou seja, em um acionador de implicações e identificações –, a luz a recair sobre o signatário do referido ensaio (ao que tudo indica, o mesmo de "The concept of irony") não será exatamente das mais favoráveis – e apenas para tornar ainda mais clamorosa essa quebra, eis aqui outra citação:

> A ironia é uma estrutura sincrônica, ao passo que a alegoria aparece como um modo sucessivo capaz de engendrar uma duração como ilusão de uma continuidade que sabe ser ilusória. Os dois modos são, no entanto, pese embora as suas profundas diferenças de tom e de estrutura, as duas faces da mesma experiência fundamental do tempo. É-se tentado a opô-los um ao outro e ligar a cada um juízos de valor , como se um fosse intrinsecamente superior ao outro. Mencionamos a tentação de atribuir aos escritores alegóricos uma sabedoria superior à dos escritores irônicos; existe uma tentação equivalente de considerar os ironistas mais esclarecidos que os seus homólogos supostamente ingênuos, os alegoristas. Ambas as atitudes são erradas. O conhecimento derivado dos dois modos é essencialmente o mesmo; a sabedoria de Hoederlin e Wordsworth poderia ser expressa ironicamente, e a rapidez de Schlegel e de Baudelaire poderia ser preservada nos termos de uma sabedoria geral. Ambos os modos são completamente desmistificados enquanto permanecem no domínio de suas linguagens respectivas mas são totalmente vulneráveis a uma nova cegueira tão logo o deixam pelo mundo empírico. Ambos são determinados por uma experiência autêntica de temporalidade, que, do ponto de vista do eu comprometido no mundo, é negativa. (DEMAN, 1999, p.247-8)

Por mais marcante que seja o contraste entre os trechos escolhidos, a tentativa de relativizar a importância desse detalhe pode tomar como ponto de partida o fato de que, tanto em um quanto no outro, não haver nada que remotamente se assemelhe a uma exposição conceitual detalhada, podendo a palavra "autêntico", em ambos, ser vista também como um termo eminentemente ambidestro, cuja vaguidez o torna particularmente apto a convalidar mistificações, na linha daquilo que Lentricchia certa vez chamou de "retórica da autoridade". Pelo viés aqui adotado, entretanto, prefere-se antes partir da hipótese de que, na variação de tom entre um trecho e outro, e que a ausência de mediação conceitual visivelmente só faz radicalizar, há muito mais apenas que uma simples provocação, sendo o principal complicador aí algo que diz respeito fundamentalmente ao que se pode ou não permitir um texto crítico, se é que este texto de fato pretende ser facilmente aceito pelos seus pares. Questão que, longe de interessar apenas aos arrumadores de prateleiras, de novo repete em prolepse a já mencionada cena do teatro das marionetes, que como tratarei de deixar claro mais adiante, nada mais é que a versão *in extremis* do conflito de que é prisioneiro o meu próprio texto. Antes de

se abordar essa cena explicitamente, contudo, talvez valha a pena nos demorarmos mais um pouco no emaranhado de vetores que se unificam na provocação contida no discurso-dilacerado do crítico, nesse preciso momento em que se volta explicitamente contra si mesmo. Com efeito, em mais essa contradição aparente que o cruzamento gera, é como se fossemos de súbito lançados num ato de fala ao mesmo tempo mais literário e mais rigoroso – ou justamente mais rigoroso porque mais literário. No que cabe talvez uma explicação: afinal, se entre os sinais pelo que se pode mais facilmente reconhecer uma argumentação institucionalmente aceitável está justo um certo cuidado no apagamento de suas marcas de enunciação – quase como se a teoria, para conseguir impor-se como tal, precisasse pairar incólume acima do ato de força que a institui – um contraste como o acima criado e dramatizado caminha claramente no sentido inverso, em sua mistura algo inquietante de auto-consciência e elipse, de desculpa e omissão. Diga-se de passagem, aliás, que, se a atenção a nuances como esse parece aplicar-se mais a obras literárias do que a um texto crítico como o de Paul de Man, isso tampouco constitui traição a um autor que, no seu *deadpan* característico, certa vez escreveu que a diferença entre crítica e literatura é apenas "ilusória". Logo, se existe uma decisão que me parece quase incontornável em face a tais impasses – não só considerando a especulação narrativa em que esse texto parece condenado a cair repetidas vezes como também, como comprovam os comentadores já discutidos, as dificuldades que surgem imbricadas à tentativa de parafrasear Paul de Man – esta não passa senão por uma aposta à primeira vista levemente bizarra, tendo em conta a filtragem do decoro acadêmico há pouco mencionada, que deve fornecer o *parergon* para a cena da instauração institucional da verdade. Num exercício que pode até ser descartado como uma impertinência – mas a essa altura, evidentemente, já passamos para o momento em que o discurso-dilacerado ressoa sobre os ouvidos moucos de um sacerdote, de alguém encarregado de zelar pelo bom funcionamento dos ritos – é uma filtragem que se revela no entanto claramente cega e mutiladora tão logo, sobre as remissões e/ou omissões da obra do crítico, passa-se a projetar o mesmo tipo de atenção que mereceria, por exemplo, um narrador como o de Machado de Assis – apenas para ficar num espírito afim, em termos de obliqüidade e vocação para ser deslido. Ainda que um tanto quanto temerária no nosso contexto, tal operação tampouco é estranha ao movimento de uma escrita que, na contundência com que insiste, em inúmeros pontos, nos tropos que ligam e ao mesmo tempo desarticulam argumentações filosóficas pretensamente cerradas, sólidas e transparentes não deixa de também ela cometer seguida e pedagogicamente

suas quebras de decoro – um pouco como, para evocar aqui um trecho de “The epistemology of metaphor”, a mulher que abruptamente adentrasse num “clube de cavalheiros”(apenas numa ficção retórica, espera-se...).

Não sendo propriamente uma tentativa inédita, como exemplo de uma leitura radicalmente “literária” de De Man pode-se citar a de Ortwin de Graef incluída em *Discontinuities*, que irei analisar mais detidametne no próximo capítulo. Estabelecido esse marco, no entanto – e sem jamais perder de vista a discrepância produzida na sobreposição dos dois trechos – o sucesso do exercício que agora se inicia – ou seria melhor dizer, já iniciado? – tem como condição de possibilidade, diante de uma voz tão pouco confiável quanto é a de De Man, muito menos a afirmação de uma hipótese em detrimento de outra que a minha e/ou nossa capacidade de habitar a suspensão prolongada, que na verdade é também o meio pelo qual essa obra coloca em exercício sua vocação pedagógica, como uma obliqüidade que deve ser ágil o bastante para permitir que o leitor sorva em plenitude os seus próprios erros. Daí que – diante do propósito de construir um argumento que seja dessa temporalidade a encenação – elencar as evidências capazes de mostrar a relevância da decalagem há pouco realçada, bem como de inúmeras outras que inevitavelmente surgirão, torna-se a meu ver tão mais elucidativo quão mais difícil for estabelecer uma transição suave, quão mais árdua a passagem, enfim, para evocar de novo a dicotomia proposta no texto de Warminsky, entre a materialidade de uma enunciação e o sentido algo fantasmático que essa prediz ou implica. Se existe assim um meio de verificar a verdade ou aceitabilidade dessa operação, este passa, sem dúvida, pela maior ou menor potência instabilizadora que esse trânsito algo conturbado pode vir a criar, na capacidade que tal potência teria, se levada ao extremo, de recolocar para nós a pergunta sobre o que significa de fato “ler um texto” – e não apenas em relação a De Man. Ou – o que não é exatamente a mesma coisa – sobre se, dentro da moldura do teatro institucional que **este** trabalho ao mesmo tempo teoriza, exemplifica e reproduz, forçado que é também a antecipar-especular as objeções dos seus inimigos imaginários, existirá de fato uma zona demarcável a partir da qual a leitura deve cessar, sob a pena de começar a se parecer talvez um pouco demais com uma ficção, e nessa mesma medida, tornar-se aparentemente inaceitável no próprio campo de batalha que escolheu, catalisando em torno de si uma nova “unanimidade violenta”.

Para fins imediatos, porém, voltando agora diretamente às duas fatídicas passagens, mais do que delimitar o sentido da palavra “autêntico” no trecho mais antigo

– sentido que, como pode verificar qualquer leitor, liga-se à ocorrência de uma temporalidade sempre-já cindida e clivada, e em que não é mais dada ao sujeito qualquer ilusão de coincidir consigo mesmo –, o que interessa aqui, a princípio, a parte também a exigência de rigor, é antes sondar as implicações potencialmente avassaladoras desse tipo de quebra, tendo em vista não só o atrito agônico que ela pressupõe como também a maneira como, em textos que não o de Paul de Man, esse atrito se vê com frequência mais ou menos astutamente dissimulado. Ou seja: longe de ser apenas uma particularidade do crítico que escolhemos, uma fratura como essa, uma vez cotejada com os textos que a evitam, não deixa de ser assim dotada de uma certa força genealógica, na medida mesma em que, nessa inflexão, a violência que tende a se disfarçar na neutralidade dos juízos constativos – ou mesmo no registro cautelosamente hipotético das decisões de sentido de cada leitor – se vê como que simultaneamente denunciada e celebrada nos enclaves aforísticos de Paul de Man, ou mesma nessa moldura aforística em que decupamos o que era originalmente um trecho de uma exposição oral. Antes, porém, de se começar a extrair desse impasse mais e mais consequências, o empenho para tornar ainda mais forte essa violência nos leva então a aqui esboçar, de novo, outra pequena mas nada despretensiosa ficção pedagógica, que pode ser vista quase como um emblema dessa situação prática – de certos ritos normalmente associados ao trabalho teórico sob filtros institucionais. Como personagem principal dessa ficção – e que a princípio estaria para De Man assim como um discurso normal está para um discurso-dilacerado –, temos agora a figura de um crítico que, em um dado momento em sua obra, ao se dar conta de um equívoco em algumas de suas formulações anteriores, se vê forçado a alertar seus leitores a respeito de uma retificação no seu pensamento. À primeira vista, aliás, um contra-tempo perfeitamente trivial e até esperável. Mais: tendo-se ainda em vista o detalhe de que, uma vez o equívoco constatado, segue-se também a necessidade de explicar a si mesmo aquilo que teria condicionado a sua ocorrência, natural que uma narrativa apta a abarcar esses dois momentos – erro e auto-retificação – possa começar delineando o ambiente em torno do qual o primeiro se teria configurado, bem como aquilo que naquela altura escapava ao olhar do crítico. Isso feito, assim que acrescentados os novos dados, caberia ainda mostrar os motivos pelos quais a primeira impressão se teria revelado insustentável – gerando assim a necessidade de formular outra hipótese.

Nada disso acontece em De Man, no entanto, cuja torção característica se parece antes com uma rasura implacável, e que tem seu componente mais impressivo, a meu

ver, na facilidade com que pode passar perfeitamente despercebida para os que desconhecem o fundo em que se inscreve. Para os que o conhecem, contudo, a nova nuance adquirida pela palavra "autêntico" tampouco tende a delinear um quadro tranqüilo: se à primeira vista ela poderia apenas indicar uma mudança no perfil teórico do autor, tanto a recusa de explicar o motivo dela quanto a rede de ecos que se forma entre um texto e outro, rede que torna portanto praticamente impossível não relacioná-los, acaba nos colocando diante de uma ficção muito mais estranha do que a anterior. Quase como num crime de lesa majestade contra a própria autoridade a que deveria aspirar – contra o efeito de poder induzido pela postulação de um raciocínio coerente –, sua personagem principal, desta feita, apresentaria como traço mais irritante, talvez, a sua deliberada recusa em nos fornecer as explicações esperadas, característica, de acordo com os gostos e humores de cada um, que poderia remeter seja à figura de uma espécie de Bartleby da Teoria Literária, seja a uma idéia de pura idiotia ou dislexia. Ou isso, até segunda ordem, é o que de mais suave se pode dizer de alguém que, contra todos os protocolos e expectativas, parece se comprazer em não pedir desculpar pelo erro que a sua própria enunciação nos dá a ver – e aliás de forma muito mais ostensiva e consciente do que gostaríamos. Quadro a que se somam não poucos agravantes: afinal, a quem quer que tenha prestado a devida atenção no último capítulo de *Alegorias da leitura*, em defesa do poder e da necessidade dessa "negligência", pode-se por exemplo evocar o perigo de que, uma vez articulados erro e correção, a passagem de um ponto ao outro forneça a agradável impressão de um pensamento que pareça avançar a passos largos, um pouco talvez ao feitio da *Aufhebung* que se supunha que seria capaz de dar conta da tal *Bildung* portátil, naquele ponte de viragem em que o equívoco do passado é ao mesmo tempo negado e conservado na sua superação. É o que selaria, portanto, num gesto que ninguém teoriza e denuncia com tanta ostensividade e rigor quanto Paul de Man, o feliz reencontro-reconcilição do teorizador agora arrependido consigo mesmo. E ainda assim, se é justamente esse o tipo de narrativa em que o texto se recusa a incorrer, à evidência ainda mais perturbadora de que, tanto em "The concept of irony" quanto em "The rhetoric of temporality", as duas afirmações parecem aspirar tranquilamente ao mais alto grau de generalidade, segue-se, como corolário, uma contradição que, ao imbricar agonicamente tais assertivas, faz com que a serena altivez com que mediações são aí descartadas torne aflitivamente difícil articulá-las num só argumento linear. Mais do que um modo de descrever um estado de coisas, portanto, cada assertiva isolada, no jogo em questão, funciona acima de tudo como um ato

inexoravelmente ligado à força de autoridade de quem o postula, gesto indissociável, em última análise, das situações retóricas e dramáticas que servem de pano de fundo ao seu atualizar-se. Nessa direção, se uma consequência que se prova ainda mais inevitável para os que conhecem os dois trechos é fazer com que cada um deles funcione como errata um do outro – como o ponto em que o texto "De Man" marca a sua própria diferença em relação a si mesmo –, na articulação de dissonâncias que disso resulta não será difícil entrever algo muito próximo do efeito autobibliográfico estudado por Abel Barros Baptista em Machado de Assis (BARROS BAPTISTA, 2003) – num contexto aliás muito mais próximo do nosso do que se imagina. Com a diferença – entre outras – de que, no caso de De Man, a remissão é muito menos frequente que no escorregadio narrador machadiano, e há bem menos sinais de complacência com eventuais falhas de memória. Todavia, como o ponto de maior proximidade entre os dois regimes textuais – à primeira vista, tão distintos e imiscíveis –, está, sem dúvida, a dificuldade de levar a bom termo a relação entre as frases e a instância de que elas partem; o que não significa que seja possível cortar definitivamente o elo entre elas, pelo contrário, mas sim que a atribuição de responsabilidade que este elo implica – uma atribuição de resto inexorável, ainda mais no caso de um crítico e de um teórico – não constitui mais nenhuma salvaguarda de uma inteligibilidade perfeita. Isso aceito, contudo, contra os que, em oscilações desse tipo, poderiam enxergar simplesmente uma volubilidade perversa, nunca será demais realçar agora – seja no abismo entre as partes, seja na contundência de cada uma delas isoladamente – o intransigente rigor como cada asserção se vê tensionada pelo inevitável caráter finito daquilo que a fundamenta, que é ao mesmo tempo a condição de seu poder e de sua fragilidade. Em suma: se é certo que para inscrever em seu texto um enclave aforístico, é preciso que De Man primeiro se detenha mais ou menos longamente sobre as dificuldades encerradas nos textos de outros, por vezes em parágrafos analíticos de massividade quase beethoveniana, daí não se segue que, entre a concentração cerrada e a generalização, seja possível estabelecer um trânsito confortável – da mesma forma, por sinal, que entre os textos e nomes citados por Brás Cubas com tanta desfaçatez e desenvoltura, e os despropósitos e decisões não raro monstruosas que tais textos e nomes respaldam, há algo muito mais que apenas um exibicionismo estéril. Desnecessário dizer, porém, que levar esse raciocínio às últimas conseqüências – e por conseguinte, estender esse tipo de dúvida a todos os pontos da obra de de Man – não é o mesmo que dizer que ela não seja mais capaz de responder por si mesma, embora uma leitura que não leve em conta esse tipo

de tensão – que limite-se a citar trechos sem de fato "lê-los" – tampouco possa pretender, depois do aqui exposto, grande autoridade. No tom peremptório das recusas e acusações – modulado em maiores ou menores graus pela suposta serenidade do intervalo analítico –, está decerto o índice mais eloquente do que se negligencia, e que faz com que esse tom peremptório retroaja incessantemte sobre o todo. Aos que aceitam os termos desse jogo, no entanto, a maneira como esses apavorantes enclaves aforísticos ao mesmo tempo se digladiam e se sobrepõem não estaria tão distante assim do processo descrito por Paul de Man em um de seus mais célebres e deslidos ensaios, quando, no que é tanto uma confissão diferida quanto uma argumentação que se arroga à universalidade máxima, a dificuldade de traduzir o eu numa imagem definitiva só faz atestar a impossibilidade de fechamento de sistemas que têm na substituição de tropos o seu fundamento-abismo. Um fundamento sempre passível portanto de ser mais escavado, aprofundado e radicalizado, o que por conseguinte torna ainda mais perigosa e tentadora a vertigem da queda.

No entanto, se como bem observa J. Hillis Miller, a obra de De Man é continuamente atravessada por enclaves desse gênero – que tem justamente como signo de força a ausência de anteparos que o liguem ao restante do texto –, a constatação desse movimento não nos livra por completo do risco de que o sentido a ser negado em cada fratura se veja restituído nos termos de uma correspondência entre forma e conteúdo, em que essas mesmas fraturas dariam conta da natureza indomesticável de seu suposto "tema". Principalmente quando citadas pelos epígonos de De Man – que não tem muitas vezes um décimo da ambivalência da enunciação do seu mestre –, essas fraturas se convertem muitas vezes em assertivas dotadas de um vago tom gnômico, que faz com que percam aliás muito do seu gume. Daí também, ironicamente, porque – seja pela ausência de uma autoridade capaz de gerenciar o trânsito das substituições, seja pela dificuldade mais prática de estabelecer um antes e um depois, pela impressão mais de um co-pertencimento que de uma progressão – um texto como o de Carol Jacobs, no fim das contas, acabe por também revelar-se de uma enorme e inesperada pertinência, ao evidenciar o caráter ilusório e repetitivo da temporalidade, de que é testemunho aliás o meu próprio esforço. Para não mencionar, mais prosaicamente, a dificuldade de ligar com um mínimo de coerência esses pedaços de papel, que, no abismo de silêncio criado entre um trecho e outro, às vezes parecem ter apenas em comum o mesmo signatário. Ressalte-se, entretanto, que, ao convocar-se aqui de novo o texto de Jacobs, não se quer com isso tentar relativizar a força da transição já anunciada em "contra-corrente", tendo

desta feita por base a força retificatória de certas passagens de De Man, que a um olhar sinóptico, podem ser lidas quase como uma ilustração prática da alegoria do *Pantheon* evocada por Kevin Newmark. Contudo, por mais que se afirme e reafirme essa inexorabilidade, no contrapelo do que soa em muitos pontos como apenas um vislumbre constelar, isso tampouco torna fácil delimitar o momento exato no qual a quebra ocorreria, e com que nível de deliberação da parte de quem a realiza. Nessas circunstâncias ainda, se na senda apontada pelo próprio de Man em alguns prefácios, postular de forma inequívoca uma viragem pode ser também pensá-la nos termos do abandono de um vocabulário em prol de outro – e da conseqüente substituição de palavras como "consciência" e "temporalidade" por outras bem mais intimidadoras, como "prolepse", "quiasmo" e "metalepse" – evidências que vão exatamente no sentido inverso podem ser encontradas ainda em muitos dos mais importantes ensaios escritos sobre De Man, como os de Werner Hamacher e Timothy Bahti incluídos em *Reading de Man readings*,– mas isso, talvez, menos pelo que esses comentários dizem do que pelo movimento argumentativo e narrativo que perfazem – menos por uma questão de paráfrase que de textura. Melhor dizendo: se não há nada nessa assertiva que se assemelhe a uma demarcação explícita, o fato é que, no tratamento sinóptico que propõem – e na maneira como as frases e suas implicações vão sendo aí habilmente entre-mescladas –, mesmo os textos mais comumente ligados à ficção de um De Man fenomenólogo passam a funcionar quase como uma prolepse de sua preocupação posterior com os atos de fala, prolepse que aparentemente não resulta aqui senão do singelo trabalho de desdobrá-los. Num viés muito mais sincrônico do que o que aqui se adota, essa operação faz como que, num dado momento, à força de se abarcar de um só golpe os pontos e nós mais cruciais da obra de De Man, essa se veja aí exposta sob a forma de um só longo e cerrado argumento, onde a viragem já aparecia latente desde o primeiro momento, ainda que precisasse de uma certa longitude expositiva para se dar a ver. Deixando porém agora estrategicamente de lado o ensaio de Bahti – mas ao mesmo tempo, convidando o leitor a depois indagar por si próprio se se conseguiu aqui incorporá-lo como se queria –, passemos então sem mais demora ao texto de Hamacher.

Particularmente ilustrativa, em seu caso, é a maneira como, no movimento de sua leitura, vai-se desdobrando pouco a pouco o círculo hermenêutico descrito por De Man em "Form and intent in american new criticism", ensaio supostamente anterior à "virada retórica". Contudo, mais do que apenas um artifício para fazer com que o sujeito retorne pela porta dos fundos, esse mesmo círculo hermenêutico, na dobra que é

também a inscrição-assinatura do seu leitor, se vê articulada por Hamacher com a idéia de uma promessa que ao mesmo tempo se faz e se posterga, e que não é senão um emblema da finitude-falibilidade de toda linguagem. Dessa forma, na medida em que também parece se puxar a si mesmo pelos próprios cabelos, o círculo surge como que transformado na estrutura-em-abismo por excelência, onde, impulsionada por um movimento extático e agônico entre certas coagulações sinédoquicas e um todo sempre em fuga, a fundamentação nada mais é que uma hipótese momentaneamente congelada, um apoio tão mais rigoroso quão mais instável e movediço. Resultado: no De Man descrito pelo seu tradutor alemão, a transição para a referida fase retórica parece apenas uma questão de nos demorarmos com um pouco mais de rigor e cuidado sobre um vocabulário de extração hermenêutica, e assim mostrar como aquela já se encontrava implícita e perfeitamente contida neste. Desse ponto de vista, porém, note-se que só o fato de não se citar explicitamente o texto de Hamacher, mas antes de se preferir aqui parafraseá-lo de modo tão abrupto – a pretexto de realçar a continuidade que este deixa entrever entre o primeiro e o segundo De Man – cria de imediato outra encruzilhada, ainda que dessa vez haja muito pouca dúvida sobre qual caminho tomar: por um lado, essa é uma suspeita também já em si atravessada por um tema tipicamente demaniano, que diz respeito exatamente ao risco e às utilidades de uma paráfrase. Que é o que parece acontecer, salvo engano, quando se tenta colocar numa nova moldura a fala de um outro, e ao mesmo tempo potenciar os seus silêncios – se é que se pode falar aí de uma contraposição equânime. Por outro lado – e é claro que isso tampouco pode acontecer sem novas distorções –, ao se pensar esse círculo como estrutura-em-abismo, o mínimo que se pode dizer é que, por mais que Hamacher conte aí também com um aval mais que poderoso – a saber: o trocadilho sobre a linguagem-promessa tirado de uma das seções mais comentadas de *Alegorias da leitura* –, a falta que se comete contra o texto-matriz, apenas para ficar num caso extremo, não é menos clamorosa e imperdoável do que a de quem traduz “Brot und Wein” por “Pain et Vin” – e assim nos transporta, mesmo contra nossa vontade, da solenidade de um altar para a elegante negligência de uma calçada parisiense. Não sendo também outro o movimento, ainda de acordo com Hamacher, em que, saltando da descrição de um mecanismo para um conceito capaz de subsumir e totalizar suas operações, a dramaticidade das auto-rasuras de um dado sujeito – quando por exemplo nivela à mais deslavada “bêtise” as suas antigas reivindicações de autenticidade – passa a equivaler simplesmente ao dispositivo literário da auto-referência, num espírito portanto muito mais próximo do primeiro que

do segundo De Man. Coisa que se Hamacher não diz, poderia no entanto ser facilmente "deduzida" a partir do seu texto – no que não deixa de ser também uma forma de fazê-lo provar um pouco do seu próprio veneno. De outra parte, na dependência do movimento de compreensão em relação ao que se antecipa – assim como, uma vez bem sucedido esse movimento, na maneira como o que era apenas antecipado acaba por se confirmar como causa *ad hoc* – um leitor que capte agora a ressonância disso naquilo que De Man escreveu em "A retórica dos tropos", aí reconhecerá exatamente o mesmo desvio que nosso autor identifica quando trata da figura da metalepse, essa espécie de causa a posteriori produzida pela necessidade de transformar uma ocorrência inexplicada em um "efeito". Ainda que possa compreensivelmente gerar certas resistências com um nome tão abstruso, o mínimo que se pode dizer, depois de lido o ensaio, é que tal figura passa a ser praticamente um nó incontornável quando se trata de tecer ou postular nexos necessários em assuntos humanos, na medida mesma em que, no comentário de De Man, o deslocamento que a metalepse provoca aparece também como a principal zona de opacidade no salto que torna possível a linearidade narrativa, que revela-se assim também um "après-coup". Por mais convincente que seja a catacrese na qual ele se disfarça, é claro que esse é um salto regido por leis muito distintas daquelas da física clássica, para dizer o mínimo. Conseqüentemente, por mais inevitável que seja essa imputação causal – quando é o caso de se ligar, por exemplo, a obra de um autor x à informações biográficas, como por exemplo aquela que nela projeta a sombra de um passado colaboracionista –, a verdade é que, tão logo se tome consciência do problema, é quase como se, de súbito, graças a essa mesma sóbria atenção "filológica" tão cara a De Man, a linearidade se visse atravessada por um jorro de turbulência dionisíaca, diante da qual a sequência se revela como uma individuação muito mais dolorosa e restritiva do que se imaginava. O que torna também muito remota a possibilidade de um recuo – seja para bem, seja para mal. Daí enfim porque, na narrativa a se inferir dessa imputação, o êxito retórico do tipo de individuação que a lineariza se torne função direta da capacidade de se dissimular uma simultaneidade; a qual, por sua vez, decorreria do fato singelo e letal, ainda que jamais de todo explicitado, de que quem quer que elabore essa narrativa – pensando por exemplo a ascese implacável que a obra de um crítico perfaz como a tentativa de purgar um passado pouco honroso – terá que fatalmente desenovelar vida e obra numa linha diacrônica, que não é senão a tentativa de estabelecer uma "causa" e um "efeito", mesmo se apenas de modo aproximativo. O que

ajuda a explicar também a natureza inequivocamente alegórica desse delineamento, bem como o fardo da capitulação irônica que ele inevitavelmente implica.

Especialmente desesperador, contudo, para além da sensação de com isso se está para sempre condenados a apenas sobrepor infinitamente uma figura a outra – de que essa sobreposição é um fardo incontornável sempre que se tenta narrar o que quer que seja – é a maneira como, em sua inclinação por afirmações abruptas e taxativas, aquilo que literalmente poderia ser tomado como uma última instância, em De Man, termine brutalmente nivelado pela proliferação de outras quebras – não menos abruptas e convictas – e que isoladamente, claro, reunem também todos os requisitos para serem tomadas e/ou trocadas por uma última instância. Complicador adicional ainda é que diante da extraordinária complexidade de textos como "The rhetoric of temporality" – talvez o ponto culminante da talvez inexistente "fase hermenêutica" – os ávidos em formular rupturas dramáticas e indubitáveis acabam muitas vezes reduzidos a um papel algo constrangedor, que é o de proclamar em alto e bom som o que já se sabia, mas que, evidentemente, precisava também da fricção do tempo para se fazer conhecer. Em tais circunstâncias, em contraponto à feição forçosamente paratática das narrativas que postulam o corte – e que nos seus momentos mais perigosos e sedutores, não deixam de reenviar de novo ao velho *plot* hagiográfico das histórias de conversão – vale ressaltar também que uma leitura mais atenta de textos como o citado, bem como dos presentes num livro como *The rhetoric of romanticism*, que reúne sob a mesma rubrica estudos escritos ao longo de mais de 20 anos, pode dissolver consideravelmente o eventual potencial catártico dessas conversões, quase como se estas fossem apenas o efeito de se levar às últimas consequências um dito oblíquo. Assim, apenas para ficar num exemplo banal, se um dos traços mais recorrentes na leitura do De Man mais político passa por certo pela idéia de visão material como um momento anterior à figuração – como é o caso das listras de Hitchcock, alvo dos surpreendentes curtos-circuitos conceituais de Tom Cohen –, interessante notar como, na segunda seção do ensaio de 69, no destaque dado à maneira como Baudelaire descreve os desenhos-esboço de Constantin Guys – quase como uma dissolução da referencialidade sob a forma de padrões geométricos cerrados –, insinua-se um desenho não muito distinto daquela que tinha sua sinédoque no nosso já conhecido "olho sem mente", protagonista de um dos dois ensaios de De Man sobre a Terceira Crítica. À primeira vista, no entanto, se arrolar antecipações como essa, tendo como referência o trecho da palestra oral que continua sendo ainda (um dos) meu(s) panos(s) de fundo, pode parecer apenas mais um artíficio para adiar

indefinidamente uma decisão, um atenuante que também se pode evocar, nesse pormenor, é que, na inevitável exasperação que o movimento produz, elas só fazem torná-lo mais urgente – ainda que, desnecessário dizer, a ausência de um ponto sólido para ampará-lo só aumente ainda mais a angústia de quem decide; se é que este texto logra de fato produzir o efeito perlocutório a que visa. Em termos menos restritivos, ainda, outra pergunta que merece ser feita, por ora, diz respeito a até que ponto aspirar a uma última instância seria de fato uma operação válida – se não seria também um objetivo completamente contraditório com tudo o que aqui se expõe, e não apenas em relação a Paul de Man. Diga-se de passagem, aliás, no contrapelo de qualquer possível segurança metodológica, que da forma como o autor debate/apropria/distorce o círculo hermenêutico heideggeriano para discutir a obra de autores como Richards e Winsatt, essa mesma idéia de última instância, catacrese que por sinal surge também aqui e ali no meu próprio texto, se vê bastante enfraquecida pela encenação teórica do crítico, que, no limite, toma como única base realmente sólida para uma crítica literária rigorosa a inviabilidade mesma da aspiração a qualquer base sólida. Daí porque, mais uma vez, no contexto específico do *new criticism*, o texto destacado por Hamacher pudesse funcionar também como uma espécie de má consciência para uma eventual certeza metodológica, ao lembrar-nos da usurpação por meio da qual essa tão prezada certeza se vê instaurada, e a própria pedra-fundadora da crítica pode ser erguida. Se existe assim uma força inegável na maneira como De Man sampleia Heidegger para poder se bater com os seus companheiros de ofício, essa passaria de certo por um movimento – de resto dificilmente analisável e demarcável por especialistas mais ortodoxos de ambos os campos – onde o terreno normalmente muito mais prático e caseiro da "crítica literária" se vê com isso perturbado por uma reivindicação filosófica extrema, que pode muito bem ocasionar o seu próprio colapso. Numa palavra: bem mais do que simplesmente um maneirismo ou uma curiosidade digna de estudo, o trajeto intrigantemente idiossincrático do texto demaniano – que aliás levou Winsatt a abandonar o auditório do Branford College, quando foi pela primeira vez apresentado publicamente em 1965 – parece se dar sempre numa zona obscura onde, no atrito entre essa mesma idiossincrasia e aquilo que se toma por certo, o último termo se vê irreversivelmente instabilizado pelo primeiro, que passa a funcionar quase como um efeito V sobre determinados raciocínios automáticos. Como por exemplo aquele que pressupõe o trabalho teórico como um todo sem fraturas, e não como o jogo de forças que ele "de fato" é.

Ora, sendo a obra de De Man, no eclético panorama teórico contemporâneo, um dos lugares em que esse mesmo jogo pode ser melhor demonstrado e sentido – em face a uma autoridade que é tão mais incisiva na exata medida em que se auto-destrói; e com isso encena–proclama a ilegibilidade última do que objeto que deve dominar – é a meu ver um outro fator decisivo no silencioso banimento que ela hoje experimenta; operação que tentarei demarcar melhor no desfecho deste capítulo. A essa altura, porém, e aí entramos sem mais cerimônia num problema muito mais marcadamente "prático", "ético" e "político", acredito que o movimento aqui em curso – transformado não se sabe se deliberada ou inevitavelmente em uma nova luta-com-Proteu – sinaliza de certo para implicações infinitamente mais combativas, na medida mesma em que, aos poucos, essa mesma falta de amparos e apoios surge cada vez mais como o vetor capaz de despoletar a urgência dessas tão incontornáveis decisões – sem as quais o meu texto aliás sequer existiria. Ao mesmo tempo, numa nova recapitulação autobibliográfica, não deixa de ser curioso como – seja quando primeiro se lidava com as prosopopéias criadas pelo rol de detratores e seguidores, seja quando, numa segunda inflexão, tentou-se chegar a bom termo com exposições e comentários bem mais serenos – o trabalho de ao mesmo tempo negar e desdobrar cada tentativa de leitura só faz tornar mais e mais verossímil essa idéia central; algo que, em termos tanto dramáticos quanto retóricos, inevitavelmente se traduz em um certo ganho de autoridade, a reiterar-se naqueles pontos onde – com exceção talvez de Kevin Newmark – trata-se menos de comentar e mediar do que de tentar tornar mais tangível a torção abrupta e cega que cada comentário comete. Ainda que, comparativamente, de forma bem menos ostensiva que no caso de Paul de Man ele mesmo. Por outro lado, antes que essa nova oscilação contínua comece a sugerir também outra paralisia, talvez seja melhor voltar à pergunta que o início deste parágrafo apenas insinuava; o que nos coloca em face dos mecanismos pelos quais a ameaça-De Man teria sido conjurada. Para seguir tal movimento, contudo, pensando-se agora no contexto acadêmico em termos de "conta longa" – ou naquilo que nesse contexto pode incomodamente lembrar uma bolsa de apostas –, em vez dos xingamentos mencionados no início deste capítulo, essa também é a hora de sermos confrontados com um movimento necessariamente muito mais eficaz, tanto retórica quanto institucionalmente. E por isso mesmo, para os interessados em defender a pertinência de se continuar a ler De Man, muito mais preocupante e efetivo que a difamação rasgada. A unir tais extremos, porém, que cobrem desde publicistas ensandecidos como David Lehman até a avaliação infinitamente mais

abalizada com que irei em breve me medir, está nada mais que a prosopopéia quietista que se vem tentando aqui invalidar, quando por exemplo se tentava revelar um turbilhão dionisíaco por trás do *dead-pan*; um vetor a meu ver inestimável no sentido de solapar e destruir a miragem de paralisia. Atente-se apenas que, se em autores como Lehman e outros já citados, as acusações se vêem quase instantaneamente auto-aniquiladas pela má fé, desonestidade e histeria, a leitura sobre a qual irei me deter, na conclusão desse sumário, dá-se antes de tudo numa zona epistemológica indefinidamente crepuscular, onde, talvez como o ponto negro que surge sempre que se tenta olhar diretamente o sol, já não é possível mais definir onde termina a cegueira e começa a simples operação supressora, ou em que medida tudo isso não seria apenas o congelamento algo inesperado de um certo equívoco de leitura. O que, aliás, contribui para aumentar consideravelmente a dramaticidade do confronto. Daí também porque, em contraste com a (falsa) impressão de impasse que os comentários sobre Jacobs, Newmark e Hamacher possam suscitar, o trecho escolhido para fazer avançar as próximas páginas exemplifique a meu ver um equívoco positivamente irrecuperável – e tanto mais útil pela sua persuasividade, coerência e sofisticação. Um equívoco que é também um pretexto perfeito para, como a corrente que cabe ao barco de Joyce sobrepujar, tornar um pouco mais discerníveis todos esses ratos e tigres, não obstante a confusão gerada pelo lusco-fusco.

Mas, antes de dar início a tal transição, terei que abrir ainda espaço para mais um parêntese estratégico – num gesto não exatamente da mesma ordem de uma desculpa. Afinal, ainda que o acercamento venha até agora se dando de forma mais oblíqua – e é isso o que pelo menos parece sugerir a falta de muitas citações ostensivas dos textos do autor Paul de Man –, é preciso deixar bem claro que, se na discussão dessa obra até agora, optou-se por passar ao largo das abordagens mais antipáticas à ela, isso se deve em grande parte a que, num deslizamente também perfeitamente prenunciado na cena do gigante, no seu esforço acusatório e não raro desiquilibrado, a necessidade de mostrar o que há de perigoso e até de eventualmente "desumano"(sic) na mesma, termina deixando de lado a responsabilidade exigida pela sua complexidade, limitando-se por vezes à previsível colagem de citações descontextualizadas, convenientemente entremeada por doses de psicologismo de "best-seller". Em boa medida, contudo, autores como Lentrichia e Eagleton, para não citar difamadores infinitamente menos escrupulosos como Mehlman, Wiener e Lehman, ao atribuírem a Paul de Man um tipo de periculosidade que não raro roça a vilania – como o atesta o uso de expressões como

"capo" e outras do gênero –, não deixam de aí inegavelmente tomá-la pelo tigre que essa obra não é – quem sabe se apenas pelo desespero e terror de (não) dominá-la. O que significa que de certa maneira talvez estejam muito mais dentro dela do que imaginam. Da mesma forma, nos que, um pouco mais modesta e honestamente, limitam-se a arrolar seus erros e falhas conceituais – como Graff, Corngold e Esch, entre outros – é indisfarçável a impressão de se tentar conjurar uma ameaça pela segurança proporcionada pelos velhos ritos, que se tornam aliás extremamente apropriados nessa situação.E isso, por exemplo, seja quando se trata de desfazer da obra mostrando um eventual erro de tradução cometido por De Man, seja quando ainda se trata de provar como De Man imperitamente deslê um autor de que o acusador se apresenta como especialista – e muitas vezes, com todas as prerrogativas institucionais para tanto. Não sendo porém objetivo dessa pesquisa mostrar qual dos lados em questão é o mais "errado", o que se pretende aqui fazer antes toma como ponto de partida um adversário muito mais poderoso que todos esses outros, já que não pode ser acusado nem de pressa, nem de leviandade – pelo contrário; que é antes de tudo uma leitura incontornável para qualquer um que se interesse por Paul de Man. Isso dito, porém, se tais prerrogativas em nada diminuirão a intransigência da minha discordância, espera-se que a dificuldade criada pelo novo obstáculo possa dar a ver melhor o mecanismo pelo qual o cuidado e a inteligência se dão os braços naquilo que é – inapelavelmente – uma desleitura clamorosa, mas que pode ajudar a dissolver a impressão de um vai-vem torturado. Efeito que é também a dívida deste texto para com Wlad Godzich. Como se sabe, além de ser um dos responsáveis pela coleção de teoria na qual muitos dos livros de Paul de Man foram publicados, é ele também o autor dos excelentes prefácios de *A resistência à teoria* e da "expanded edition" de *Blindness and insight*, sendo ainda o organizador do primeiro volume. Com um estilo tão claro quanto elegante, os ensaios de Godzich sobre De Man viriam a ser depois reunidos numa seção do seu *The culture of literacy*, formando uma das melhores introduções disponíveis à obra do autor belgo-americano – e ao mesmo tempo, hipótese que também caberá tentar demonstrar e desdobrar nas próximas páginas, um elo não menos decisivo em seu soterramento. Para o bem da presente exposição, contudo, a parte que mais aqui interessa por ora não passa propriamente por qualquer esforço mais acirrado de concentração analítica, já que ocorre antes num momento em que, como se já estivesse longe o bastante para sentir-se a salvo, Godzich trata de discriminar o lugar de Paul de Man no panorama teórico contemporâneo. Extraído de um texto inicialmente publicado no volume *The Yale*

critics, creio que o fato de inserir a passagem agora de forma algo descontextualizada – no contraponto com o esforço analítico mais ostensivo diante dos outros comentadores de De Man – só faz reiterar a pertinência de tudo o que aqui se dizia sobre a violência das sínteses, e no caso mais específico de Godzich, sobre o poder irresistivelmente dramatizante de certos meta-relatos, que funcionam quase como códigos binários para os mais intratáveis e discrepantes objetos. Senão vejamos:

> My narrative is sketchy and it is built of propositions each of which would require voluminous demonstration. But it does lead us back, following the erection and simultaneous collapse of the Hegelian enterprise, to the inescapable conclusion that any history of philosophy is a philosophy of history and, therefore, also a theory of narrative. More discouragingly, it shows that the structure of logocentrism is at work more than ever in the discourse of philosophy after Rousseau, and that current attempts, including those on the so-called New Left, are mired in the same problematic, that is the problematic of the same. One indeed cannot oppose a story which could cancel the story of logocentrism.
>
> De Man, therefore, does not write this story, nor does he seek to produce it. He reads instead , for there, in reading, is the space which renders such production unnecessary.(GODZICH, 1982, p. 38-9)

Ora, se um dos fios temáticos mais recorrentes nas páginas anteriores dizia justo respeito à economia de perdas e ganhos que faz a força e a fraqueza de qualquer paráfrase – e dos crimes que se pode incolumemente cometer quando se tenta desdobrar o que está implicado no que diz um autor –, talvez não haja maior "tour de force" do que o trecho de que essas frases foram retiradas. Concluindo um ensaio que trata das diferenças entre a obra de De Man e a de Derrida, a passagem em questão se propõe a nada menos que traçar um vôo panorâmico – ou seria melhor dizer super-sônico? – sobre todo o pensamento filosófico ocidental pós-Hegel; algo assim como uma *Fenomenologia do espírito* em versão "pocket". Mas ainda que Godzich seja, como se vê, o primeiro a se desculpar pela necessária injustiça do seu sumário, a necessidade de uma síntese epocal tão abrangente – e sugerimos ao leitor que verifique depois a maneira como ele resume e descarta Marx em 5 linhas – pode ser também o artifício utilizado pelo autor para situar o pensamento de De Man no que esta paráfrase acredita serem os seu limites, distinguindo-o marcadamente do de Derrida, para onde converge claramente a sua maior "simpatia". Ou talvez seja esse um adjetivo excessivamente suave, em face ao verdadeiro assalto maniqueísta que esse trecho promove. De uma suspeita a outra, porém, se o fio condutor do texto de Godizch remete para o esforço de formular algo que escape à tautologia logocêntrica – isto é: que não só rompa com o

bumerangue solipsista da reflexividade como que se abra, num aceno à Levinas, para o Outro Vindouro – a singularidade de Paul de Man, nessa ambiência, teria sobretudo a força de uma ascese um tanto quanto idiossincrática – ainda que não desprovida de interesse, em sua elegante radicalidade puritana. Dispenso-me de notar, entretanto que se é certo que nada do que aqui se afirma é dito explicitamente por Godzich no seu texto, ainda assim, transformar De Man na personagem-antagonista de uma bifurcação teórica desse tipo surge como efeito inevitável da abrangência e da dramaticidade de sua argumentação; uma argumentação, por sinal, que por mais que busque o equilíbrio de um meio termo, tampouco pode escapar ao fardo de criar um rosto – no caso de De Man, aliás, não dos mais amigáveis. Mas que não deixa de ter também sua utilidade: pois, uma vez que este se revela agora como drasticamente distinto daquilo que eu próprio, como leitor de De Man, seria capaz de imaginar – e aqui "talvez" seja a primeira vez que este texto recusa explícita e taxativamente a matéria que fagocita –, tanto melhor para a clareza do meu próprio argumento, que poderá finalmente se acomodar num alvo sólido.

Mais uma vez, no entanto, ao invés de simplesmente tentar refazer contra Godzich a exposição de De Man, o pomo da discórdia que dá validade à minha réplica diz menos respeito a uma idéia parafraseável do que a certas sutis variações de tom e dicção, que certamente dão azo ao equívoco que me parece configurado na frase há pouco citada – assim como no que pode ser inferido a partir dela. Afinal, se o ponto por assim dizer mais delicado da exposição de Godzich não passa senão pela defesa da idéia de que o pensamento de De Man – não se sabe se voluntariamente ou não – tornaria ociosa a necessidade de romper com o logocentrismo, a prosopopéia que disso se segue, no limite, na própria materialidade do sintagma "the space which renders such production unnecessary", só faz reforçar a fisionomia apática e passiva que venho tentando aqui desfigurar, e que teria seu principal emblema na temerária figura do "textualista apolítico" tão cara a Eagleton, ainda se, sob as lentes do autor de *The emergence of prose*, isso tome uma forma muito mais elíptica e cadenciada do que com os detratores. Se nestes ela é acompanhada por um tom que rescende a velhas moléstias vienenses, em Godzich o que se vê é muito menos um ataque que uma sutil sugestão interrogativa, menos a atribuição unívoca de um propósito do que, como vimos, o desdobramento de algo aparentemente implicado e em latência em certos trechos de ensaios. De uma forma que pode até passar despercebida em textos cujo tom é eminente e declaradamente elogioso, não é outra aliás a estratégia utilizada por Godzich quando,

na pergunta retórica que fecha a sua discussão de *Blindness and insight*, (qual seja: "Podemos de fato saber antecipadamente o que De Man irá fazer, mas poderemos nós acompanhar seu movimento?") ele, ao que tudo indica, prefere deixar em suspenso a própria exeqüibilidade de se seguir de Man, por mais admiração e respeito que o seu virtuosismo suscite. Porém, se, tanto no ensaio há pouco citado quanto na pergunta em suspenso de Godzich, não está claro se essa impossibilidade decorre de uma recusa ou de uma incapacidade, o estudo de que se destacou o trecho citado tende a deixar muito mais nítido qual é, de acordo com quem parafraseia, o caminho certo. Não, contudo, no sentido de desautorizar o que "diz" De Man. E de novo, não sem astúcia: afinal, se a possibilidade de ser clamorosamente deslido, até e/ou principalmente pelos mais sagazes, não só já era prevista por ele como aparecia como um traço distintivo da linguagem literária – categoria na qual se subsume também toda a leitura "autêntica"(sic) – nada a espantar se, para o entendimento desse mecanismo de indução de erros, o empenho em traduzir fielmente seus argumentos tenha que se dar numa direção muito diversa daquilo que me parece fazer Godzich em "The domestication of Derrida", lendo talvez literalmente demais a "objeção" de De Man ao autor de *Glas*. A rigor, em sintonia com a idéia de uma "leitura literária" há pouco defendida, é o que deve fazer com que, sobre o texto monumentalizado pelo professor na página branca, passe a incidir a vetorialização fantasmagórica das hipotéticas entonações que tais argumentos teriam, e que a exemplo do que acontece com todo bom *performer*, podem muitas vezes alterar de forma veemente seus sentidos mais óbvios. Dificuldade, como se vê, que nos coloca de novo no terreno da pura, escancarada ficção.

Obviamente, uma ênfase desse tipo está longe de tornar as coisas mais fáceis e/ou pacíficas, ainda mais se considerarmos a resistência muda e indiferente das páginas nas quais estão inscritos os textos de De Man, que tornam esse esforço muito parecido com a interpelação de uma pedra. Diante dos silêncios tão enigmáticos e aterrorizadores, a tentativa – algo alucinatória, é verdade – de por assim dizer preencher as margens brancas dos textos com uma série de problemáticas "indicações cênicas" não poderá tomar outra forma senão que a de uma apóstrofe essencialmente violenta, forçada e assimétrica, em que o texto é algo que só ganha corpo quando dobrado e encenado por essa operação antropomorfizante. Note-se ainda que, se como frisou o próprio De Man em entrevista a Stefano Rosso, a preocupação de sua obra é muito mais de ordem "pedagógica" que "filosófica", o fato de que esse suposto ensinamento nos chegue diferido/refratado sob a forma de livro – e já sem o consolo de uma voz

professoral que lhe dissolva os equívocos – não é de maneira nenhuma uma questão menor, assim como não o é também a dicção por vezes tão elíptica desse mesmo texto. De um ângulo um pouco menos óbvio, aliás, talvez não seja senão nessa recusa – um tanto quanto "padastra", para tentar ser suave – que o mestre operacionaliza com mais contundência a sua paidêutica, feita tanto de mutismo quanto de quebras. À semelhança do que já se disse páginas atrás sobre o sorriso de De Man, também nesse movimento, à dificuldade de decidir qual o tom de voz compatível com essas letras mortas – ou de imaginar por exemplo uma poderosa corrente de *pathos* sob o seu *deadpan* – não é alheio o cuidado, por certo, de, com o professor já há tanto tempo descansando em sua tumba, não tomar o veículo que hoje nos devolve a sua voz como um meio unívoco e transparente. Na zona indistinta que se abre entre o texto e "nosso" autor, esse é um escrúpulo que mais uma vez dá prova de uma sensibilidade provocativamente literária, e que, em De Man, à diferença de Derrida, tem menos a ver com a ostensividade de certos recursos formais do que com a sistematicidade com que se dissipam e ao mesmo tempo se reforçam as nossas interpelações. Daí por certo a violência reconhecidamente incalculável tanto do que se sucedeu quanto do que se seguirá.

Uma violência que pode ser no entanto atenuada por certos cuidados – como o de, por exemplo, fazer com que, na transposição, as tensões produzidas pelo que o mutismo implica não sejam rapidamente resolvidas numa afirmação unívoca, o que é no mínimo fazer muito pouco da variedade de inflexões e modulações que um silêncio potencializa. Ponto em que justamente estaria a meu ver o erro de Godzich: ao apresentar com a serenidade de algo profusamente sabido muito daquilo do que diz De Man sobre a literatura – seja sobre o seu poder de desfazer por dentro a filosofia, seja sobre o rigor paradoxal do conhecimento que dela decorre, rigor que tem como principal atestado não uma solidez mas uma fragilidade –, sua paráfrase não deixa, de certa forma, de mais uma vez endossar a impressão de um movimento tautológico, impressão que, para remetermos de novo à introdução de *Blindness and insight*, ecoa ainda obliquamente numa citação de Hegel, quando o homem da *Bildung* é distinguido pela capacidade de "ver cada vez menos coisas". Associada por Godzich em De Man à impecável previsibilidade de suas performances, tal característica remete também por sua vez para um componente algo mecânico, e de que dá prova, por exemplo, o modo como Geoffrey Bennington, no seu ensaio incluído em *Reading de Man readings*, se serve de Godzich para reforçar a idéia de um De Man "máquina". Caracterização aliás nada inauspiciosa em se tratando de Bennington. Num primeiro momento, todavia, não

será esse o traço mais proeminente da personagem que aqui se quer modelar, e se é o caso de reforçar a necessidade dessa figuração, isso aponta para uma possibilidade rigorosamente evasiva demais para se transformar em certeza, já que suscitada, em igual medida, tanto por certos parágrafos massivos quanto pelo retângulo branco que os envolve. Contudo, uma vez adentrados na ficção, é como se o tom gnômico se convertesse menos numa certeza que uma ironia mortal, e que é também a seu modo uma pedagogia. Mas uma pedagogia onde, se a literatura surge antes de tudo como força de desarticulação, a tentativa de participar desse processo – e por conseguinte, de perceber a fragilidade da síntese em que se confiou antes – não pode se dar senão ao ônus de um efeito de contágio, em que é a própria autoridade que termina também ela desarticulada. Peripécia cuja repercussão jamais se conseguirá aqui frisar como se gostaria – e não me parece de resto difícil explicar porquê: com uma proximidade que não deixa de ser também desconcertante em sua ofuscadora evidência, a reviravolta em questão nada mais faz que reeditar numa sala de aula aquilo que De Man descreveu em seu texto sobre Kleist, que é também um pouco um conto *à clef*. Num registro que faz incessantente troça da credibilidade e da verossimilhança, o suposto ensaio de Kleist ocorre na verdade a partir de uma troca dialógica entre dois sujeitos cifrados pelas iniciais “”C”e “K”, que são também a moldura para três narrativas alegóricas aparentemente desconectadas, e que se tornam ainda mais pertubadoras em face da (relativa) prontidão com que são aceitas. No entanto, se transpostas para o contexto muito mais prosaico da sala de aula, tais incongruências ganham por assim dizer a aura de uma familiaridade estranha, tendo agora como protagonista a personagem encarregada de dar a última palavra; o que, diante das alternativas apresentadas e figuradas tanto no texto de Kleist quanto na sala de aula, significa o mesmo que dizer quais são as aceitáveis e quais não são. Na encenação kleistiana, entretanto, uma decisão que passa completamente ao largo de uma legitimação analítica:

> Eu não sabia se estava sonhando já que me via diante de tal adversário; mas então: ataque-o! ataque-o, disse o senhor von G...., tente provocá-lo! Como me havia recuperado um pouco de minha surpresa, investi com a arma em punho. O urso fez um movimento bem rápido com a pata e aparou o golpe. Tentei distraí-lo. O urso não se mexeu. Investi novamente, com tão momentânea agilidade, que um tórax humano teria sido infalivelemente tocado: o urso fez um movimento rápido com a pata e aparou o golpe. Eu agora quase me via na situação do senhor von G...ainda por cima, o urso não estava brincando e me tirou do sério: sucederam-se golpes e esquivas, eu molhado de suor. Em vão! Não somente o urso aparava todos os meus golpes, como era o primeiro esgrima do mundo; ele não se importava (e nisso é

incomparável a outros lutadores) como os meus ataques: olhos nos olhos, como se pudesse ler neles a minha alma, ele se levantou, a pata levantada, e como se meus golpes não fossem levados a sério, ele não se mexia.

Acredita nesta história?

Completamente!, exclamei, com alegre aplauso. Mesmo se contada por um estranho, ela seria provável, ainda mais partindo do senhor! (KLEIST, Heinrich von, 1992, p. 227-8) .

Ora, relatado por alguém que, no início do diálogo, havia sido apresentado pela primeira pessoa que o narra como o primeiro bailarino da ópera local – apresentação em que De Man lê a prerrogativa que bastaria para lhe dar uma autoridade invencível –, o conto do urso esgrimista do qual detacamos um trecho se parece quase com a tentativa de levar essa premissa de credibilidade até o absurdo, um pouco como se, na completa inverossimilhança dos testemunhos que dá, o senhor C quisesse medir até que ponto alguém pode continuar infintamente concordando com ele. Ou em que medida esse dever de concordância não terminaria convertendo o narratário-efebo em um louco e/ou cínico. Numa primeira abordagem, portanto – uma vez que nada parece ser capaz de emperrar o avanço ensandecido dessa autoridade –, uma leitura apressada poderia ver nisso um embate construído sob medida para dar a ver qual é o termo mais forte e qual o mais fraco; uma força que, como se nota, nesse caso passa completamente ao largo de todo escrúpulo referencial. Contudo, ainda que essa impressão possa se tornar extremamente provocativa quando transposta para a minha sala de aula alegórica– onde raramente há duvida sobre a quem cabe encerrar as discussões –, ela tampouco parece fazer jus à força dos *insights* contidos nesses pequenos engastes narrativos, que se vistos mais de perto, nada mais fazem que alegorizar a cena de assentimento dentro da qual se inscrevem. Algo que o próprio De Man irá se encarregar de explorar em sua glosa, dessa vez tomando como mote a alegoria do *Spinario*, que aqui se transforma quase numa reedição da dialética do senhor e do escravo:

This however is not what happens in this case: the young man could have continued his game undisturbed for several years if it had been not for the intervention of a third part, the teacher. Gracefulness was clearly not an end in itself but a device to impress the teacher. When the device fails, he at one loses his talent, not because he has grown self-concious but because he cannot endure the critical gaze of another in whom his desire for selfhood has been invested. The work of art is only a displaced version of the true model, the judgement of authority. The structure is not specular but triangular. The ensuing clumsiness is the loss of control, the confusion caused by shame. And what the young man is ashamed of is not his lack of grace but the exposure of his desire for self-recognition. As for the teacher's

motives in accepting to enter into these displacements of identity, they are even more suspect than those of the younger person, to the precise extent that sadism is morally and socially more suspect than masochism. (DE MAN, 1984, 278-9)

Da maneira como é comentada, exorbitada e denunciada pelo crítico – naquele mortal glissando onde uma voz se impõe sobre a outra (ou para recorrer aqui a um tropo utilizado algo elipticamente pelo próprio Kleist, como que fornece ao discípulo uma bela perna mecânica para substituir aquela que o próprio professor havia amputado...) –, é claro que já estamos diante de uma situação visceral e literalmente muito mais política do que qualquer tematização ou empiricização que se possa fazer. Em última instância, é uma narrativa onde a sala de aula surge transformado no espaço de uma luta tão velada quanto assimétrica, cujas violências, confusões e golpes baixos caberia à ideia de Educação Estética disssimular. Nesse lusco-fusco de performativos e constativos que compõe o teatro da *Bildung – Bildung* que é também um laboratório no qual as subjetividades são mais ou menos bem manufaturadas numa espécie de triangulação pigmaliônica entre professor, aluno e texto – essa cena, que é ao mesmo tempo referencial e alegórica, tem consequências cognitivas bastante sérias, que uma vez no entanto endereçadas para esse duplo empírico-transcendental que é o professor, podem também ser legitimamente descartadas num dar de ombros. A que se seguiria então um rápido e previsível retorno à normalidade. E contudo – diante dessa fratura-exposta que é o trecho de Man – é um retorno que se dá necessariamente ao ônus de uma auto-supressão, que é o que também leva ao risco de que, no afã de tentar continuar convencendo a si mesmo de que nada de fato aconteceu – ou de que a encenação de De Man é extrema e escandalosa demais para poder ser também verossímil –, o nosso preocupado professor possa muito bem acabar se tornando ainda mais defensivo e anti-formalista do que antes – eventualmente até um pouco mais mal-educado. Todavia, na ameaça que passa ainda assim a pender sobre tais funcionamentos e práticas – por obra de um processo, ironicamente, que, tendo em vista o gosto de Paul de Man por acelerar e quase alucinar a técnica do *close reading*, se dá menos por uma recusa que por uma radicalização/ofuscação dessas mesmas tão civilizadas práticas universitárias –, pode-se também entender em que medida, nesse movimento disruptivo, uma *mise-en-scène* tão calculadamente sado-masoquista ilumina e instabiliza as capilaridades nas quais a instituição de ensino se reafirma e se reproduz, através do gesto tão aparentemente inofensivo de ler e comentar um texto. O que, se levado as últimas consequências,

poderia também nos ajudar a entender a conveniência e a comodidade de se transformar De Man em “pharmakós”.

Tudo contado, porém, é claro que entre a eventual operacionalização dessa latência micropolítica e os modos pelos quais um texto é mais convencionalmente trabalhado numa Faculdade de Letras – pouco importa se se trate de um poema, um romance ou de um videoclip –, existem evidentemente amplas margens de manobra – e dizer algo diferente disso, aliás, pode dar margem a que se incorra no mesmo raciocínio maniqueísta que há pouco se descartou, e em que De Man poderia surgir fazendo às vezes de Cassandra rediviva – quem sabe se só apenas até a hora em que voltar a ser lido. Contudo, pelo menos no que diz respeito a certas expectativas médias, não creio ser absurdo sugerir que, no descrédito que hoje se vota às suas microscopias – que num curto-circuito como foi esse há pouco criado entre a mimese e a diegese no texto de Kleist, revelam em cada cena de leitura um drama de autoridade – há certamente algo que, tornando as coisas ainda mais fáceis para o indefectível Senhor C, caminha no sentido de fazer as decisões pedagógicas ainda mais etéreas e arbitrárias, na exata medida em que se vêem, nesse movimento, finalmente desprendidas do para alguns tão justificavelmente “tedioso” trabalho de imersão nas estruturas linguísticas. O que não significa o mesmo que dizer, bem entendido – como aliás já nos mostrou De Man em seu comentário sobre a última estrofe de *Among school children* –, que uma concentração desse tipo também possa implicar por si só uma garantia de objetividade, operando a força de leituras como essa, pelo contrário, menos a partir da sensação de um domínio completo do texto do que por meio de um golpe incisivo sobre um elo ou idéia que até então dava-se como certo, e cuja precariedade e incerteza esse golpe serenamente se encarrega de atestar. Nesse sentido, se é justamente esse habitar da precariedade que produz força – e se não é senão pelo acúmulo de indecidíveis que o leitor-professor De Man teorematiza sua autoridade perante seu público –, o congelamento da ambivalência dessa fala em tom gnômico, ainda mais quando ocorre por obra de um de seus melhores e mais atentos alunos, é algo de novo fadado a se manter numa zona limítrofe entre a incompreensão e a eficácia plena, se pensarmos nesse viés mais ou menos sacerdotal como uma armadilha de certa forma inevitável a todo bom professor. Ao mesmo tempo, considerando a maneira como toda autoridade é implacavelmente enfraquecida nesse tipo de leitura, a resignação que não raro atravessa e perturba a voz de De Man – quando, em mais outra exposição-em-abismo do seu próprio discurso-dilacerado alude à possibilidade de correr riscos sem de fato corrê-los

– tem também algo de uma advertência que já se sabe de prévio fadada a não ser ouvida, justamente pela ascese de auto-desarticulação que essa advertência implica. Ascese, desnecessário lembrar, que, num contexto onde o poder surge em razão direta da capacidade de publicizar o controle e o entendimento de determinados textos, não deixa de ser também um empecilho e um perigo – que é o que leva a autoridade de De Man a voltar-se continuamente contra si mesma. Daí porque, em certa medida, por detrás daquilo que muitas vezes se confundiu com uma sabedoria críptica – a respeito de algo que é tão mais rigoroso quanto menos confiável seja, ou da relação proporcionalmente direta entre, de um lado, a ambivalência de uma assertiva e, de outro, a regularidade do padrão de erro que essa assertiva gera –, talvez não houvesse nada mais do que a admissão da impossibilidade de ter o domínio pleno da cena de transmissão pedagógica, que, como aliás muito bem previu o nosso autor, terminaria por de novo ser muito bem sucedida em disfarçar sua violência. É o que se vê por exemplo quando toda a radicalidade presente em certas formulações de De Man – na sugestão do trabalho de leitura como uma espécie de guerillha/sabotagem de todas as autoridades prévias – retorna travestido na forma de um elegante passa-tempo aporético. E todavia, antes que se tome isso como a sugestão e o suspense de que um suposto segredo a ser revelado – como se todo esse enredar não fosse sempre já um desvelamento –, convém deixar bem claro, de saída, que a forma como, entre uma paráfrase e outra, o evento se vê conjurado e desfeito na sugestão de que já aconteceu mas não nos demos conta se torna também pretexto perfeito para a produção de novas alegorias, o que não é o mesmo que dizer que todas elas se equivalham.

Com efeito, se é o caso de estabelecer um marco provisório, pode-se retornar agora àquilo que De Man chamou certa vez de “mera leitura”, e que longe de ser apenas o sintagma casual que parece ser, é precisamente o que se evita quando, ao invés de se demorar nos textos de De Man, Godzich prefere simplesmente inserí-lo como um coadjuvante de luxo na sua grade epocal, e ao mesmo tempo transformá-lo em antagonista-domesticador do seu herói Derrida, não sem antes nos brindar com inequívocas demonstrações de acuidade crítica. À exemplo do urso de Kleist, no entanto, cuja autoridade parece basear-se justo nessa capacidade mais ou menos voluntária de desnortear o leitor, de deixá-lo confuso o suficiente para párar de prestar atenção, o simples fato de que, ao resumir o significado e a relevância de De Man nas velozes frases aqui destacadas, Godzich teve que primeiro servir-se ironicamente de uma espécie de discurso indireto livre – mimetizando progressivamente na sua fala a

fala do nosso autor – nada pode contra o detalhe de que, em nenhum momento de sua obra, De Man chega a dizer nada semelhante ao que o argumento de Godzich ironicamente lhe atribui, petrificando ainda mais a prosopopéia quietista. Ou seja: entre o conjunto de enunciados pelos quais responde o signatário De Man e o lugar que a totalização desse conjunto ocupa no próprio "pensamento ocidental", inscreve-se uma operação que, dissimulada pela velocidade e agilidade do texto de Godzich, não pode mais o ser por quem quer que tenha lido seriamente o autor em questão – a menos é claro que esse leitor prefira recuar diante do que vê. O que por sinal é muito mais freqüente do que se imagina. Por outro lado, se um dos sinais mais evidentes de que não se recuou – e aqui é como se de novo se tentasse fazer do texto a própria ilustração daquilo de que ele supostamente trata – pode ser encontrado na escrupulosidade excessiva que parece contagiar pouco a pouco a escrita dos que "voltam" (portadores dessa patologia bizarra que os impede de dizer impunemente do que tratam seus textos...), curioso observar ainda, em relação a Godzich, que a própria clareza e convicção que o seu ensaio respira – concatenando suas violências com a mesma tranquilidade de quem diz o óbvio – só faz conspirar a favor de seu sucesso retórico, tornando-o certamente muito menos hesitante e mais fluido que o meu próprio esforço, ainda que isso também não se dê sem um pesado ônus. Mas ônus que pode ser ainda razão da eficácia do seu texto, se lido pelas lentes de uma platéia que também "recuou".

Vale lembrar ainda, para além do engano embutido em metáforas de custo e benefício, que a própria recusa de sumarizar o problema em frases diretas parte exatamente da mesma dificuldade que Godzich com tanto desprendimento barateou, embora seja preciso frisar também, na atenção algo inusual que aqui se dá às implicações da forma e do conteúdo na obra do crítico, que isso não só passa totalmente ao largo da expectativa de fazer com que estas possam algum dia coincidir, quanto de que exista maneira mais adequada de não coincidirem. Observe-se porém que, ao se destacar agora os custos implicados em destacar uma afirmação do contexto, não se está tampouco querendo insinuar que possa haver mediação confortável entre as duas instâncias – assim como não há, por certo, entre os textos que Paul de Man lê e as supostas generalizações e aberrações que deles se tira. Aliás, pensando agora no estremecimento retórico que elas produzem, talvez sejam justamente as exasperantes insuficiências que o seu esforço de leitura encena que – onde seria de se esperar uma transição suave – acabam dotando de tanta energia seus enclaves aforísticos, que lidos desse ponto de vista nada têm de gnômico. O que pode ser também a desculpa de que se

precisava para uma alegoria política ainda mais explícita. Desse modo, onde uma leitura defensiva como a de Godzich pode ver a serena aparição de um *deus ex machina* – encarregado de nos dizer que, faça o que se fizer, nada poderá alterar o final da peça –, veríamos antes algo da ordem de uma inesperada mas inevitável exteriorização de força, quase como um déficit de soberania engendrando um espécie de estado de exceção no jogo argumentativo. A que se segue então um momento, enfim, onde à falta de instrumentos que amenizem o salto em questão, é antes a descontinuidade da história que – na violência tirânica e incalculável dessa síntese – se vê simultaneamentente alegorizada e indiciada, por um corte que é tanto a narrativa quanto a marca da sua própria impossibilidade. Mas num tal nível de intensidade e veemência que, à desarticulação operada pela leitura, nesse movimento – à percepção do conflito existente entre o que antes supúnhamos partes de um mesmo todo; como o texto "Paul de Man", por exemplo –, siga-se irrevogavelmente a necessidade de estabelecer uma nova síntese violenta. Nem que seja apenas para mais tarde substituí-la por outra mais forte. Contudo, uma vez que essa remissão precisa também parar em algum lugar, entende-se também porque, inevitavelmente, a hora de discriminar entre as violências acumuladas qual é a mais impositiva – qual a força capaz de sobrepujar e transformar em dissidentes todas as outras – corresponda propriamente, a meu ver, ao momento referencial do texto, na passagem da soma de detalhes a uma eventual totalização constelar. Nesse imperceptível glissando modal que torna tudo possível, é o que faz também com que, enquanto possibilidade que só pode se afirmar em detrimento de outras, essa referência, confessa ou inconfessamente, apresente-se aqui sempre como algo da ordem de um dever-ser – seja quando se trata apenas de heuristicamente delimitar um ponto central provisório, seja quando como agora por exemplo, trata-se de construir mais diretamente uma espécie de inimigo teórico, que não é senão a súmula dos equívocos que o meu texto toma por meta dissipar. Pois, uma vez chegados a esse ponto, é evidente que a sobriedade das frases com que antes se tentava dar conta do autor em questão já foi há muito (e de novo) abandonada pelo modo imperativo – quer na postulação de um ponto central em detrimento de outros, quer quando limitamo-nos a apenas assinalar o que não deve ser feito. Que é o que basta para transformar a minha própria discussão num ato de força. Em meio a tais crispações, contudo, se a literatura seria mesmo a forma "mais rigorosa e menos confiável pela qual o homem se conhece e se nomeia", a um leitor eventualmente indeciso sobre qual De Man escolher, sugere-se que agora experimente reler mais uma vez lenta e atentamente o sintagma que se acaba

de colocar entre aspas – e mais do que simplesmente apreciar a elegante simetria do seu fraseado, que tente se possível escapar do enredamento que a conjunção "e" perfaz, em mais esse novo dilaceramento criado entre rigor e suspeita, e de uma forma aliás perfeitamente aplicável ao próprio autor. Se isso ainda assim acabar se provando insuficiente ou pouco persuasivo, pode-se acrescentar então mais outro trecho do próprio De Man, infelizmente muito menos citado do que deveria, mas no qual, com uma concisão que não ficaria em nada a dever a um Friedrich Schlegel, creio reconhecer uma das sínteses mais consumadas e eficazes de tudo o que vêm sendo dito até agora – e isso tanto no que diz respeito ao drama de autoridade em que tendo à aqui às vezes transformar a obra de De Man, quanto na aparente contradição performativa em que este resulta para os eventualmente interessados em reencená-lo:

> O leitor ideal é o próprio autor, visto que não partilha das ilusões do leitor ingênuo – neste caso Stanley Fish – acerca da autoridade do escritor.(DEMAN, 1999, P.310)

A um olhar apressado, aliás, talvez exatamente o álibi de que precisávamos – mas não apenas isso. Com efeito, sendo traço distintivo desse leitor ideal uma consciência tremendamente apurada das usurpações que precisa cometer para avançar, pode-se a partir daí delinear um quadro onde, com uma perversidade digna de Rousseau, quanto mais taxativo e direto um desenho argumentativo, maior o montante de culpa e trapaça nele acumulado; raciocínio que parece a princípio quase uma auto-fagocitose. Avançando um pouco mais em seus meandros, porém, o tipo de dificuldades em jogo nesse novo aforisma a posteriori é decisivo no sentido de fazer com que, sendo esse leitor ideal auto-implosivo também o ponto de chegada do meu próprio texto, a minha exposição assuma e enfrente o risco de se parecer cada vez mais menos com um discurso que com uma gagueira, que é o preço que paga por sua insistente parábase. Contudo, se isso evidentemente passa também ao largo de qualquer tentativa de "captar benevolência"– truque que aliás tem pouquíssima chance de êxito para quem quer que conheça o último capítulo de *Alegorias da leitura* – talvez fosse mais acertado então, ao invés de contrapor a esse perigo um outro capaz de equilibrá-lo, suspender pelo menos temporariamente a atividade do leitor ideal há pouco referido, e agir como se, feitas as contas, o ganho a se tirar de uma afirmação mais unívoca – em face às proporções tomadas pela própria desleitura que essa afirmação combate – pudesse momentaneamente compensar o déficit de autoridade auto-impingido. Tanto mais

porque, retomando agora o ponto de vista desse mesmo leitor – capaz portanto de converter em força cada vez maior as suas seguidas demonstrações de fragilidade e, nessa mesma medida, tornar cada vez mais inoperante a dicotomia utilizada para dar conta dele – é claro que por mais ascético e obstinado que esse personagem conceitual se mostre, ele terá também de se haver mais hora, menos hora com a obrigação de totalizar-se em texto, uma obrigação para cujo cumprimento há poucos expedientes melhores que uma afirmação taxativa e totalizante.

Antes de dar esse passo, contudo, é preciso fazer ainda um último esclarecimento à nossa platéia. Tendo como propósito inicial inventariar algumas das recepções críticas da obra de Paul de Man, as páginas anteriores se defrontaram com uma dificuldade que minava incessantemente por dentro a própria arquitetura argumentativa, sob a forma de uma interpelação que, entre uma metalepse e outra, colocava necessariamente em xeque toda linearidade e univocidade. Se essa interpelação encontra sua formulação mais abrangente e abstrata em citações como a última acima destacada, a exigência de vigilância hiperbólica que provém de tais trechos – não obstante a tematização mais explícita que este recebe – é algo que se prolonga também na minha própria pouca desenvoltura para escrever um texto "sobre" Paul de Man – entendendo-se o "sobre" aqui como menos uma preposição apta a espacializar e disfarçar relações de força e assimetria – fazendo-nos então planar altivamente "sobre" o nosso "objeto" – do que como uma palavra que nos conformamos a usar pela pura e simples falta de outra melhor – aquilo que De Man chamaria de catacrese (e Kant, de hipotipose). Na medida em que trunca e interrompe a exposição, é um escrúpulo que, sendo também o esforço de sondagem de uma fortuna crítica, mantém-se refém da convenção de objetividade que acatei e ratifiquei quando me propus a escrever um texto sobre Paul de Man; texto que, nesse caso, todavia – voltando agora para a cena do teatro das mariontes da qual aliás jamais saímos – é tanto um texto sobre algo quanto para alguém; ou então seria apenas solipsismo. No salto de uma proposição a outra, contudo – ou melhor dizendo: do momento em que trata-se de levar a cabo o embate com o "objeto" De Man até a ressonância desse embate sobre a rede institucional intersubjetiva – parece certo que, para que o movimento cumpra o que se propõe, cabe fazer com que o nome próprio passe a se apresentar, a certa altura, como portador de uma espécie de vontade-geral teórico-disruptiva, a se perfazer naquele dobra exorbitante onde a especulação elaborada por um aparente solipsista se revela poderosa o suficiente para imprimir uma nova feição ao terreno disciplinar que, de

alguma forma, de início a ele resistia, mas que agora deve também subsumí-lo dentro da própria catacrese da objetividade. Uma catacrese que necessariamente se torna tanto mais forte quão mais cerrada é a costura intersubjetiva que ela instaura. O mais inquietante, porém, é que, se em se tratando de De Man, essa miragem-catacrese aponta justamente para uma relação positivamente cruel entre sujeito e linguagem – que não se sabe mais em que medida o serve ou dele se serve – disso resulta uma situação onde, uma vez tomada a consciência do problema, mesmo um texto de feitura objetiva argumentativa como é o meu fica coagido a se haver todo o tempo com o incessante abismo metalingüístico que ele mesmo gera. Nessa medida, ainda que o meu problema tenha sempre como matriz a obra do autor de *Alegorias da leitura*, é claro que, na passagem do ser-sobre-algo para o ser-para-alguém, a chance de dar a essa obra força retórica em meio ao á*gon* constativo-performativo passa também pela capacidade de lhe dar coerência e a iterabilidade de um regra impessoal – que estaria para o nome De Man assim como a lei da desorganização de Balzac está para Louis Lambert. Nessa medida, se é o caso de reforçar a pretensão de universalidade do meu próprio movimento idiossincrático, não deve ser de certo apenas por coincidência, uma vez a Peste instaurada, que muitos dos ensaios escritos sobre o autor de *Blindness and insight* terminem também eles sucumbindo a excessos muito parecidos com o aqui em curso, ainda que não necessariamente com as mesmas preposições:

> After having asserted that “all allegories are allegories of the impossibility of reading”, de Man adds, apparently as a kind of thought-teasing afterthought, the following, after a dash: “ a sentence in which the genitive of has itself to be read as a metaphor”. What exactly does this mean? What does it mean to take the word “of”, used as genitive, as a metaphor? There are three “of´s”in this sentence: “allegories of metaphor”, “ always allegories of the impossibility of reading”, and presumably de Man´s stricture must apply to all. A similar “of”, of course appears in the title of the book: Allegories of reading. The reader´s first inclination may be to think that de Man is referring to the notorious doubleness of the genitive “of”, the way it may go both ways and mean both “out of” and “ about or concerning”. An allegory of reading is both an allegory about or concerning reading and an allegory that is out of the act of reading. (HILLIS MILLER, 1985, 168).

Desnecessário lembrar, no entanto, que reconhecer a validade do problema que Hillis Miller aponta não implica supor que, uma vez alegorizada na forma da exposição, essa dificuldade tenha sido por isso devidamente absorvida e dominada – embora, claro, isso também faça ver com outros olhos certas opções estilísticas minhas, que, ao se

transformarem em padrões iterativos, não podem ser impunemente desvinculadas de certas implicações conceituais, como aquela que por exemplo enlaça no texto demaniano a teoria e a prática da parábase. Isso dito, porém, se passarmos agora direto para o momento em que uma tal sugestão se faz conflito, não parece difícil imaginar então, entre as premissas que pautariam um auditório capaz de descartar e desconsiderar questões dessa ordem, a suposição de que o *Darstellung* de um argumento não é tão decisivo para o seu efeito quanto eu acredito e insisto que é, quando transfiro para a minha ficção de De Man o mesmo emaranhado de rigor e suspeita que este teria projetado sobre a literatura. Contornando assim o problema induzido pelas hipotiposes que ligam e tensionam linguagem e referência, a transformação de becos sem saída como esses em textura irrelevante – que é também o que não se cansam de fazer os meus próprios "inimigos" teóricos (imaginários?) – surge também como elo decisivo na operação que reduz drasticamente a tensão que a literatura cria todo o tempo com a referência. Em última análise, sob o pano de fundo dessa violência sutil e oculta que é a Educação Estética, é o que também responde, digamos, pela transformação dessa mesma literatura em um possível lugar de casamento entre o sensível e inteligível, entre real e racional; termos que as citadas parábases só fazem radicalmente divorciar.

Num plano mais concreto, no entanto, se a crença na inviabilidade e no caráter ilusório desse casamento é o que leva este trabalho se alinhar a essa espécie de fora-da-lei epistemológico que é hoje De Man, é claro que, uma vez que isso se dá a partir da identificação de um obstáculo comum, tal alinhamento corre também em paralelo a uma demanda que é antes de tudo imperativa e generalizante, e que é o que faz com que a impregnação de Paul de Man no presente texto – dissolvido num mecanismo retórico que torna cada vez mais difícil identificar e separar o dentro e o fora – se ligue estreitamente ao esforço para, a partir do que a absorção nos dá a ver, tentar retirar o objeto do seu nicho de excentricidade. O que não deixa de também convalidar uma espécie de universalidade por via oblíqua, ao converter a específica dificuldade deste texto uma dificuldade *tout court*, mas que, ironia das ironias, tenderia a ser tão somente dissimulada pelo próprio discurso teórico ortodoxo. Discurso para o qual, decerto, ao contrário do leitor ideal de Paul de Man, tais dilemas de autoridade sequer se colocam; o que a meu ver se deve evidentemente muito mais a uma cegueira desse discurso do que a Paul de Man. Em última análise, porém, onde tudo parecia caminhar no sentido de mostrar uma falha de demarcação, o que há é na verdade uma situação um pouco mais insólita e complicada do que simples contraposição de sujeito e objeto: reabrindo de

novo a proliferação alegórica, é algo que, de ponto de vista de alguém interessado em deslegitimar o problema, é um pouco como o impasse de um cientista que, armado de todos os protocolos de objetividade, se propõe a teorizar as distorções sensoriais geradas por um tipo de doença da qual ele é também um portador. Importante notar, contudo, que, para quem quer tenha lido Paul de Man, o próprio recurso ao tropo da doença, sendo também por si só uma nova zona difusa entre a descrição e a normatividade – e em que a norma nada mais é que a convenção perceptiva hegemônica – não deixa de reeditar de novo o gesto pelo qual a turbulência se vê convertida em blasfêmia e /ou anátema pela comunidade, que consegue assim também preservar-se do miasma capaz de instabilizar a própria base movediça do consenso inexaminado que a funda. De um modo geral, contudo, uma vez que, como espero ter mostrado nas páginas anteriores, a ambivalência e a obliqüidade dessa fala dissidente já tendem a tornar extremamente difícil a aproximação serena objetivizadora, não é menos verdade – se é que De Man está mesmo certo – que, uma vez iniciada, ela é algo que só pode ser interrompido pela via do engano auto-imposto. Que seria nesse caso a meu ver uma contradição performativa ainda maior do que o encalacrar-se da dificuldade sobre si mesma. Ao mesmo tempo, tendo em vista a luz que isso projeta sobre os ritos encarregados de produzir a objetividade e a legitimidade – e cujos resultados se redimensionam como o resultado de uma partilha agônica sempre por re-iniciar-se –, fácil entender como, na medida em que escavam e fraturam tudo o que se toma como certo, problemas retóricos desse tipo podem ser rapidamente descartados como estéreis e menores sob o fundo do que é hoje hegêmonico em grande parte dos departamentos de “Theory”, muitas vezes reféns de pautas temáticas confeccionadas sob medida para passar por cima desses impasses.Ou senão – pelos mais afeitos a tigres do que a ratos – a tomá-los como um irrefutável atestado de paranóia e solipsismo. Retomando mais uma vez o mote dado pela cena do gigante, são acusações que não deixam de ser aqui tremendamente úteis – mas (de novo e também) não pelos motivos que desejariam. Afinal, face à vertigem de escala que essas últimas metáforas traem – ainda mais diante de uma perturbação , de certa forma, que é o efeito razoavelmente premeditado do modo como eu crio/ alucino/delimito o meu inimigo teórico –, quem quer que tenha acompanhado esse texto já deverá saber muito bem a que tipo de comunidade virtual nos “referimos”. Na linguagem performativa e constativa da convicção, é uma comunidade que se perfaz e se reproduz sempre que, depois de jogada a derradeira pá de cal em suspostos textualistas renitentes como De Man, trata-se de presumir então que o debate sobre

coisas como história, política e referência possa se dar daqui em diante ao largo dos abismos e *mise-en-abîmes* que o jogo da letra não cessa de abrir. Mais: que até ganhe, sem esse jogo, infinitamente maior agilidade e concretude.

Observe-se ainda que, se tal expectativa tem exatamente na obra de De Man o antípoda supremo, deve-se convir no entanto que, uma vez transformada em evidência – no constraste como todos esses problemas de escala aparentemente solucionáveis via fita métrica – ela cria a prncípio uma impressão de fluidez bastante tentadora, que sabemos todavia fadada a ser truncada de forma inapelável num momento posterior, quando se trata de definir uma feição genérica para tão prezadas entidades como a história e referência. Chegados a esse ponto, contudo, uma vez que essa é uma tarefa que tampouco pode ser levada a cabo sem o recurso ao tropo – por mais precisas, exatas e exaustivas que sejam todas as demarcações empíricas –, nada a espantar se, no contrapelo de toda a tranqüilidade objetivizadora, isso se torne uma excelente porta aberta para novas aberrações; lugar, em suma, onde, na dobra pela qual se tenta conferir um rosto às demarcações empíricas, cabe à retórica colocar em funcionamento sua função cognitivo-defensiva, quando se trata de decidir qual o monograma narrativo mais adequado para dar conta do evento histórico, seja ele explicitamnte um texto ou não. Em última instância, como se vê, uma descontinuidade não menos desafiadora para o meu autor do que para aqueles que o combatem – com a diferença, no entanto crucial e determinante, de que, no caso desses últimos, é como se o debate infinito a que cada transição tropológica dá margem se visse soterrado pela opacidade gerada e respaldada por aquilo que cada comunidade interpretativa dá como certo. Num plano estritamente pragmático, aliás, essa certeza se torna também uma forma de escapar dos algo embaraçosos rigores da leitura, cujos desdobramentos poderiam muito bem fazer com que essa mesma instância de objetividade, a operar sempre que se trata de dizer se uma interpelação tem ou não tem relevância, se parecesse muito mais com um pacto alucinatório do que gostariam de crê os que por ela zelam. Em termos mais prosaicos, contudo, é uma defesa particularmente operante quando, no atrito de cada totalização constelar com a expectativa objetiva, fica reservada à metodologia de cada pesquisador a função de criar um todo mais verossímil a um bom diálogo entre os pares; efeito facilmente obtido tão logo, uma vez passado o primeiro espanto, os gigantes, ratos e tigres de outras páginas se vêem devidamente dissimulados em pilhas de citações e/ou documentos. E todavia, entre uma estação e outra desse percurso – entre a irrupção do evento e a disciplina-defesa encarregada de amortecê-la –, é quase como se aquilo que

se tem institucionalmente na conta de objetividade se desse a ver como o palimpsesto no qual se sobrepõem e se combatem séries e séries de rasuras e retificações mais ou menos bruscas, a irromperem sob um pano de fundo onde as expectativas acalentadas pelas já citadas comunidades ganham força de imperativo em face de impasses teimosa e angustiantemente inescapáveis, gerados por esse mecanismo algo defectivo chamado, a falta de melhor palavra, história, ou referência ou objetividade. Mecanismo ao qual também caberia, até segunda ordem – e com uma convicção não menos suspeita que a dos Senhor C – precisar, em meio ao *agón* das narrativas aspirando à verdade, quais deveriam ser relegadas ao plano da especulação ociosa, ou "literária". Diga-se de passagem, aliás, que, no zelo em resguardar a fronteira entre tais territórios, não está senão a própria condição de possibilidade do jogo da produção da verdade; jogo que para quem quer tenha lido o que De Man escreveu em "A retórica da persuasão" – e conseguido depois não recuar diante de mais esse abismo – funciona muito mais pela via da subtração que de soma – a ter lugar, forçosamente, no espaço criado entre, de um lado, cada enunciado proferido a respeito de um texto e, de outro, a série de condições pelas quais ele se torna publicamente aceitável. Ou, em muitos casos, até não – como é o que previsivelmente se nota quando se toma como um dado a priori aquilo que é em De Man antes de tudo o lugar por excelência da de-cisão; sempre que se tenta dar uma fisonomia identificável à mesma massa amorfa de dados que pode também a qualquer instante nos soterrar. O que, ocioso dizer, pode ser tanto a instigação para que a leitura comece quanto a saturação que pode nos levar a abdicar à urgência propriamente política dessa tarefa, medida que pode até ter suas benesses, se pensarmos que entre os custos implicados aos que preferem ainda dar ouvidos ao professor-da-suspeita está a incapacidade de escrever de outra forma que não a alegórica um texto a respeito do que quer que seja. Nesse caso, incapacidade que também é a meu ver um evento irreversível nos seus próprio termos, não obstante todo o desconforto que isso produza nos que continuam apostando num entrelaçamento amistoso entre texto e referência, que é o que está mais ou menos implícito sempre que se tenta apagar e/ou minimizar o *agón* da retórica. A essa altura, contudo, já não se trata mais pelo menos para mim de uma questão de escolha: pois se é que estamos mesmo diante de algo tão inexorável quanto o movimento de um barco, acreditar ainda assim num ponto capaz de estancar a ação exorbitante dessa irrupção – onde não só o dito e o implicado no escrito possam ser em definitivo desenredados como também a instigação alucinatória dos tropos confortável e

inequivocamente devolvida às suas justas proporções – é tudo o que não se pode mais esperar depois de se ler Paul de Man. Pelo menos – não em “sã consciência”.

***

CAPÍTULO II

LEITORES SUFICIENTEMENTE HONESTOS
(a ética da refutação)

"Descrições igualmente pitorescas de cenas militares e de ações do Etado formam no contexto geral do trabalho da memória po assim dizer os pontos altos da história, que cambaleia cegamente de uma desgraça a outra. O cronista que esteve presente e mais uma vez recorda tudo o que viu anota suas experiência em um ato de mutilação em seu próprio corpo. Com esse registro torna-se mártir exemplar daquilo que a Providência nos destina, ainda vivo já está na sepultura que são suas memórias."

W.G. Sebald

"...regra geral, a mais fundamental da ironia é o tornar-se esta cansativa ao sermos repetidamente confrontados com ela. Mas aquilo a que queremos nos referir essencialmente como a ironia da ironia ocorre por mais de uma via. Quando falamos sem ironia acerca da ironia, como é muitas vezes o caso; quando falamos com ironia acerca da ironia, sem reparar que caimos numa ironia muito mais notória; quando já não podemos nos desvencilhar da ironia, como parece estar acontecendo neste ensaio sobre a incompreensibilidade; quando a ironia se transforma em maneirismo e como que ironiza o seu autor, quando prometemos a nossa ironia a um pasquim qualquer sem nos termos antecipadamente certificado das existências e somos assim forçados a fazer ironia contra a vontade , como um ator cheio de dores de barriga; quando a ironia se escapa e não se deixa já controlar.
Que deuses poderão nos salvar de todas essas ironias?"

Friedrich Schlegel

"He had a 'kingdom of evil' book under a German history book…"

Mark E. Smith/ The Fall

Em uma calorenta tarde de trabalho, quando a sonolência estampada sobre os rostos já tornava praticamente impossível não olhar o relógio a cada minuto, um jovem professor de Filosofia, durante uma de sua últimas aulas em um curso preparatório para o vestibular, viu-se de súbito interrompido pela voz de um aluno, que lhe pediu que explicasse em poucas palavras o sentido daquilo que Heidegger entende por "diferença ontológica". Surpreso pela impertinência desse interesse, no que até então parecia apenas o cumprimento de um cansativo e mal-remunerado dever burocrático, o professor replicou repetindo a primeira definição formulaica de que se lembrou – 3 ou 4 frases vagamente pomposas a respeito da irredutibilidade do ser às suas determinações ônticas – para depois arrematar com uma daquelas alegorias galhofeiras que lhe faziam a fama, desta vez tendo como protagonista o indivíduo que, indo certa tarde à quitanda comprar frutas, nada mais encontrou além de pêras, maçãs e abacates. Satisfeito com as

gargalhadas que conseguiu assim provocar – resultado de certo menos do aumento de inteligibilidade que da inesperada mudança de tom – o professor acreditou então poder dar por saciada a curiosidade do garoto, até que, mais tarde, já em casa, correndo os olhos distraidamente sobre a sua coleção de discos, acabou por ter mais uma de suas idéias heterodoxas, que tratou de pôr em prática logo na primeira oportunidade. E, na aula seguinte, ao reencontrar de novo na primeira fileira o mesmo aluno inquieto, entregou-lhe então (apenas emprestado, evidentemente) seu exemplar de *Ascension*, de John Coltrane, acompanhado de fotocópia do capítulo sobre Heidegger da história da filosofia que tinha em casa, convidando-o a embarcar num pequeno experimento sinestésico cuidadosamente elaborado por ele próprio: tendo como pano de fundo o referido disco, pedia-se ao aspirante a universitário que tentasse escrever uma digressão de uma lauda onde as duas coisas se juntassem; sugestão que, poucas horas depois, tão logo iniciada a tempestade cerebral, acarretou compreensível incômodo para a heróica vizinhança do aluno em questão. Mas que teve também consequências no mínimo inesperadas.

Como se sabe, embora particularmente estimado pelos fãs mais aventureiros, *Ascension* está longe de ser uma obra de fruição fácil, assinalando talvez a mais radical virada estílistica de toda a trajetória de Coltrane, quando, sob a influência de Coleman, Ayler e outros, ele embarcava intrepidamente no mais alucinado *free*. Com resultados tão impressionantes quanto polêmicos. No entanto, tendo como ponto de chegada o arrazoado didático pedido, o que, para um ouvinte tão pouco familiarizado como o nosso aluno correria o risco de soar, num primeiro contato, como uma mera massa amorfa, acabou por se mostrar estranhamente compreensível e inspirador; efeito para que de certo muito concorreu, antes de iniciada a escuta, a leitura do texto incluído no libreto do cd. Nesse libreto, lhe foi dado saber, entre outras coisas, que a obra conhecida como *Ascension* – para alguns uma composição de pleno direito, para outros, uma maçaroca caótica e até vagamente indigesta – era na verdade nada mais que o rastro deixado por duas únicas e intensas sessões, ocorridas no mesmo 28 de junho de 1965. Curiosamente ainda, como veio anos depois a descobrir o nosso aluno, considerando a lendária segurança e autoridade do Coltrane maduro – que, como conta seu fiel engenheiro de som Rudy Van Gelder, raramente hesitava em dizer qual era o melhor *take* de uma faixa – esse era um disco que, em sua originalidade e radicalidade, parecia ser capaz de fazer titubear até quem o forjara, efeito que, de certa forma, até antecipava a recepção cindida que *Ascension* viria a ter. E é assim que, às circunstâncias altamente

experimentais de sua gravação – na qual, a partir de um pequeno tema dado pelo sax tenor, tratava-se de entremear a rapsódia de solos de cada participante pelos ataques intermitentes do combo em crescendo-decrescendo – sucedeu-se um lançamento comercial dos mais atribulados; haja vista a forma como, passados poucos meses, a versão tida de início como a *Ascension* definitiva se via concorrendo com uma segunda edição da supostamente mesma faixa, tudo por conta de uma alteração no juízo de seu não menos suposto autor. E isso numa altura em que, para complicar ainda mais as coisas, a primeira edição da mesma obra – que não era senão o primeiro dos dois únicos *takes* que dela se fizeram – já se encontrava em todas as prateleiras das boas lojas do ramo. No conflito sutil mas cerrado que assim se armava – entre a evanescência e a transitoriedade que marcava a experiência original e a reivindicação de autoridade realizada em simultâneo pelos dois pedaços de acetato; uma reivindicação aí inevitavelmente enfraquecida pela proliferação insólita – o empenhado aluno, após toda uma tarde imerso nessa espécie de hipálage inter-semiótica, acreditou ver objetivado numa epifania tudo o que na primeira explicação do professor era só vaguidez e ininteligibilidade – pelo que se sentiu, com certo exagero, eternamente grato ao jovem mestre. Parar as coisas por aqui, no entanto, seria contar somente metade da história, mesmo porque, tão ou até mais importante para o que ora nos interessa foi aquilo que o tal aluno começou a ruminar poucos minutos depois – sob o influxo de leituras ainda mais mal digeridas que a primeira. Mais precisamente quando, num salto que acreditava exorbitar completando a pergunta original, a impossibilidade de fazer coincidir *Ascension* consigo própria deu então lugar a uma dúvida, para ele, ao mesmo tempo muito mais prosaica e muito mais diabólica, e graças a que, aliás, supunha conseguir fazer jus à recém-adquirida fama de inquisidor. Dúvida que depois se transformou na seguinte pergunta-desafio: tendo em vista que as duas únicas edições originais de *Ascension* encontravam-se décadas depois reunidas em um só cd, tratava-se de tentar saber até que ponto, uma vez consumado o casamento, a especificidade material desse meio – que funcionaria pelo menos à primeira vista, quase como uma edição filológica – seria de fato tão exaustivamente neutra como se pretendia. Ou então, se mais do que simplesmente alegorizar o ponto destacado pelo professor – qual seja, o caráter inapelavelmente redutivo de toda a tentativa de pensar o ser como uma presença em relação a si mesmo –, ela não acabaria por também engendrar uma nova criatura – em última análise, nada mais que o inesperado produto desse mesmo e isento zelo bibliográfico. O que a seu ver resultava tanto em déficits quanto em ganhos: afinal, se o

admirador de Coltrane, antes do advento do cd, tinha que assistir a integridade da obra fraturada pela cotidiana obrigação de mudar o vinil de lado – cisão talvez em parte compensada pela miragem de possuí-la inteira em um só objeto –, o proprietário do cd, por outro lado, se se via certamente poupado de tão anti-climática parábase, acabava porém inevitavelmente confrontado com uma certa desordem cognitiva, um pouco como um filólogo diante de duas versões comprovadamente não apócrifas do mesmo poema. Nessa medida, porém, naquilo que, para o jovem, poderia parecer então uma interessante linha de fuga em relação ao seu arco teórico fornecido pelo seu heterodoxo mestre, era possível perceber também uma usurpação furtiva, onde a mudança da entidade *Ascension* de um meio para outro acabava por dar lugar a um novo evento por si mesmo, a algo que, em sua mistura de prosaísmo e fantasmagoria, talvez merecesse certas reservas dos heideggerianos mais literais: quase como se, de um momento para outro, a própria materialidade da técnica começasse a fazer as vezes de demiurgo, num amálgama de sobre-determinação e prosopopéia. Daí, enfim, que toda a pretensão de exaustividade do cd que tinha em mãos – concebido com o inocente propósito de salvaguardar uma experiência em toda a integridade possível – pairasse agora numa espécie de zona fantasma entre a peripécia e o ato performativo, desestabilizando a autoria exatamente daquilo que pretendia monumentalizar. No efeito de desfiguração assim gerado – na sensação de um conflito latente entre o que parecia apenas uma soma paratática – não seria difícil identificar, sem muito esforço – embora não seja isso evidentemente o que o tal aluno viu – algo muito parecido com o incômodo gerado por aqueles livros póstumos, reunindo textos que o próprio signatário jamais poderia sonhar em colocar juntos. Um tema aliás particularmente caro aos leitores de Paul de Man, que, diga-se de passagem, mesmo se não mencionado explicitamente até agora, foi quem forneceu quase todos os tropos para a narração acima. E que, por isso mesmo, melhor que qualquer um, não teria por certo dificuldade, a essa altura, em isolar o problema em que caímos quando o evocamos – e gostando-se ou não, abrimos assim um abismo insaneável entre narrativa e teoria, abismo que é tanto uma dívida quanto uma coerção. Em mais de um sentido, é esse exatamente o momento também em que, à força de contemplar e esgotar todas as possibilidades, nos defrontamos de novo com outra encruzilhada disjuntiva e disruptiva, onde, a alternativa mais responsável, à primeira vista, assumiria com toda força a tarefa de se haver com a dissonância criada pela alegoria do exórdio. Ao passo que, no caminho que sobra, esta se veria relegada a condição de uma simples quebra sintática, desvelando assim a total precariedade

daquilo que o texto reivindica como seu fundamento. Dúvida em que os leitores de De Man certamente reconhecerão estranhas familiaridades.

Com efeito, sendo De Man um autor caracterizável, entre outras coisas como um teórico do luto e da autobiografia – ou antes, parafraseando Derrida, do próprio gesto autobiográfico enquanto um tipo de luto em vida, que ao mesmo tempo restitui e destitui –, não deixa de ser curioso como, de uma forma não de todo dissimilar a um dispositivo como *Ascension* em versão cd, a imagem a se formar de sua obra foi sendo também pouco a pouco alterada-distorcida pelo dedo de seus editores, responsáveis pelas edições póstumas de algo que em vida totalizava não mais que 3 volumes. Nesse percurso, porém, entre a organização e a forma final, se em alguns dos livros depois atribuídos a Paul de Man – como, por exemplo, *A resistência à teoria* e *Aesthetics ideology* – havia pelo menos de saída uma intenção de todo, em outros, tal intenção era tão somente uma ficção *ad hoc*. Isso para não falar, claro, do efeito virtualmente calamitoso provocado por um "livro" como *Wartime journalism*, que, pelo menos enquanto vivo Paul de Man, deveria existir somente nos seus piores pesadelos. Polêmicas à parte, contudo, se ainda assim isso não é suficiente para validar a aproximação com Coltrane, outro possível ponto de contato entre os dois nomes pode ser estabelecido a partir da própria metáfora do *take* recusado, bem como a curiosidade algo genealógica que este desperta – tanto nos ouvintes de Coltrane quanto de De Man. Em meio à proliferação editorial que os assola, tais ouvintes têm nisso ao mesmo tempo uma chave e um atenuante para a versão depois tida como definitiva – a que se pode também contrapor, heurística ou especulativamente, a hipótese de ver nesse mesmo texto definitivo apenas uma versão. Dentro desse mesmo espírito, por sinal – se nos pusermos a rastrear em De Man aquele texto que mais se pareceria com uma gravação de ensaio –, talvez não haja nenhum ponto de partida mais apropriado que *Romanticism and contemporary criticism*, coletânea organizada por Kevin Newmark, Andrej Warminsky e E.S. Ward, mas até segunda ordem, inscrita em todos os catálogos de livros como o último lançamento de Paul de Man.

Reunindo os textos de um seminário ministrado por De Man em Princeton, em 1967, o livro em questão, no qual, além de dois ensaios inacabados, há a curiosidade de uma resenha sobre Roland Barthes recusada pelo *New York Review of Books*, e de duas pequenas intervenções polêmicas diante de Murray Krieger e Frank Kermode, parece a princípio muito mais uma curiosidade filológica do que uma inflexão relevante;

impressão, logo de início, que bastaria para fazer a evocação de *Ascension* soar totalmente sem propósito, se pensarmos no impacto inestimável desta obra sobre muito do que se seguiu. No que concerne a De Man, contudo, a leitura sequenciada dos ensaios aí reunidos – descritos pelos próprios organizadores, na breve introdução, como versões embrionárias daquilo em que depois se transformaria *Blindness and insight*,– sugere, talvez, algo mais próximo das faixas bônus da *deluxe edition* de um velho lp. Ou ainda, se é o caso de persistir no mesmo diapasão tropológico, uma faixa do Miles elétrico sem as intervenções cirúrgicas de um Teo Macero – mesmo se, em De Man, evidentemente, edição e improvisação sejam ambos atributos de uma só entidade, por mais diversa que essa entidade (sempre-já) seja em relação a si própria. Vale destacar ainda que, se o caráter algo tateante de muitos desses ensaios tende a limitar sua abrangência apenas ao restrito círculo de especialistas, a leitura desses mesmos textos um depois de outro desenha algumas surpresas bastante ponderáveis. Num certo sentido, aliás, quase como uma soma que se torna mais interminável a cada novo acréscimo, ela não deixa de ser levemente intrigante para os acostumados com as elipses e generalizações abruptas de Paul de Man – e que, nesses esboços, funcionam numa clave em aparência muito menos ambiciosa. Ao aparecerem sob a moldura de uma contextualização específica – no caso, a singularidade do evento romantismo em relação a episteme crítica de então; que para este De Man de Princeton, aliás, nada mais era que uma resposta defensiva em relação a esse evento –, assertivas de início lidas como tentativas algo prometéicas de ontologização, como quase proclamações a respeito da natureza última da literatura, vêem-se como que devolvidas a uma escala mais humana, graças à textura criada pelo seu fundo polêmico. E isso justo num momento em que, embora jamais de forma unívoca, o estruturalismo entrava com máxima força na universidade americana, na convalescença do seminário ocorrido na Johns Hopkins, em 66. Ao mesmo tempo, se há um evidente ganho de inteligibilidade na contextualização, interessante é notar também, a uma leitura ligeira, como a aparição de frases e sintagmas já lidos e/ou reconhecíveis, ao ricochetear sobre o texto suposto definitivo de Paul de Man, parece também perturbar um pouco a autoridade do que por elas responde, trazendo à tona crispações mais ou menos dissimuladas na forma acabada do livro. E nessa exata medida, mostrando também o que há de arbitrário em tal fechamento. Da mesma forma, se na dicção dos ensaios aí reunidos, não há propriamente conflito ou estranhamento com aquilo em que nos acostumamos a reconhecer o primeiro De Man – em sua alternância de imersões em *close reading* sobre detalhes textuais e o *pathos*

gerado por afirmações tão categóricas quanto aparentemente vagas, abruptas e infundadas – o efeito criado pela somatória, na falta de um daqueles prefácios irônicos para reconhecer e antecipar a impressão dispersiva, não deixa de criar um atrito com a sinédoque-livro que deveria contê-lo. A ponto de poder até fazer, quase numa hipérbole retórica, com que o nome de Paul de Man na capa do livro soe ligeiramente desproporcionado em relação ao dos organizadores elencado logo abaixo, aos quais talvez se devesse conceder maior responsabilidade do que a diminuta estatura das letras nos faz crer. Ou talvez seja isso apenas uma pura questão de modéstia. Contudo, em que pese a relativa pouca abrangência do material reunido, o que aqui se verifica, em não pouco aspectos – na tensão do rascunho de Princeton com o livro popularmente conhecido como *Blindness and insight* – não está muito longe daquilo que o nosso aluno-alegoria acreditou experimentar ouvindo Coltrane, assinaladas é claro as diferenças devidas: quase como se, nos 2 casos, o gesto de reunir cada respectiva dispersão num dispositivo apto a unificá-la terminasse produzindo a certa altura um atrito imprevisto, que pode aliás também, para muitos auditórios, jamais verificar-se. Afinal, como incontornável condição de possibilidade desse tipo de *insight*, é preciso também pressupor, logo de saída, um olhar tão convenientemente pouco afeito à pressa quanto sensível à fratura que enfeixa cada decisão, o que poderia levá-lo a embaçar irrevogavelmente a fronteira entre o provisório e o definitivo. Ou então pensar no próprio definitivo como uma espécie de provisoriedade instituída, e por isso mesmo retificável. Situação que não deixa de ter por certo algo de jazzístico, mesmo que a falta de uma partitura a priori para minimizar a contingência não suscite em muitos senão desespero. Numa aproximação menos afoita, contudo, a elevação dessa mesma contingência ao estatuto de obra surge aqui também muito menos um processo orgânico que como uma descontinuidade; coisa que – um pouco como quando Coltrane precisa decidir urgentemente qual é o *take* certo – depende muito menos da fidelidade do resultado obtido em relação ao que se planejou do que do ato de força de quem isola uma forma entre outras tantas possíveis.

Com o perdão de mais uma analogia, contudo, se é certo que a performance oral de um professor pode se aproximar à do jazzista na necessidade de se mostrar maleável e atento às instigações externas – ao invés de se repetir *ipsis literis* ao estilo do livro-personagem do *Fedro* –, um dado que cabe considerar, nesse entremeio – no contrapelo da miragem de um sujeito forte criada por uma improvisação bem sucedida – diz

respeito à alteração produzida pela inscrição do contingente em materialidades aptas a preservá-lo – seja ela um disco digital ou uma página branca. Não sendo outra coisa que não o congelamento provisório de um jogo de forças, tal inscrição, como se vê, pode funcionar também como uma via alternativa a muitas das ficções mais aceitáveis produzidas sobre a intenção do autor, intenção acintosamente desobedecida, por exemplo, quando, no cd que o aluno tinha em mãos, vemos a *Ascension* predileta de Coltrane separada apenas por uns poucos segundos daquela que ele mesmo rejeitou. O "mesmo" podendo se dizer, por exemplo, do velho manuscrito na gaveta, posto em coexistência involuntária e forçada com o texto enviado ao NYReview. Ao mesmo tempo, para além da já mencionada desproporção entre o ato e aquilo que toma por meta eternizá-lo, vale também observar que, nesse percurso, a inserção de um novo elemento no *corpus* do autor dá lugar à exigência de uma nova narrativa capaz de aquilatar seu peso, e que pode fazer dele tanto um momento de inflexão como uma discreta nota de pé de página. Impasse dramaticamente demonstrado, por exemplo, na já mencionada discussão em torno de *Ascension* – para alguns uma peça-charneira para tudo o que se seguiu; para outros (felizmente, a cada dia, mais minoritários), um magnífico beco sem saída. Diante disso – e considerando ainda a maneira como a proliferação de ressonâncias e problemas desse tipo parece condenar aquele que tenta demarcá-la a se afundar numa espécie de caixa chinesa de parênteses – o desconforto gerado nesse intervalo pode bem ser o pretexto de que se precisava para um novo e abrupto "raccord", capaz de nos aliviar momentaneamente dessas saturações.

E o ponto de partida agora não poderia ser mais oblíquo e temerário: à primeira vista, apenas mais um nome próprio em uma daquelas tão negligenciadas e negligenciáveis páginas de rosto, que o leitor costuma rapidamente pular até o momento em que o texto começa "realmente". Aliás, que esse nome passe desapercebido por quase todos – a menos que haja um olhar inquisidor para realçá-lo – é algo que vai perfeitamente ao encontro da estratégia de suspeita hiperbólica aqui adotada, quando primeiro se tratou de acercar um problema teórico a partir de dois exemplos concretos aparentemente díspares, mas que cabia ao esforço de leitura dotar de certa aura comum. Sob a névoa da indiferenciação a que esse aporte induz, são exemplos que funcionam tanto como evidência de uma dificuldade teórica – sem o que jamais teria se tornado possível a imantação constelar – quanto como radical descontinuidade sintática no curso enganosamente linear, sereno e sem trepidação de um raciocínio. Por outro lado – e é aí talvez que esse raciocínio melhor também revela sua crueldade e intempestividade

potenciais –, a partir dessa oscilação nunca facilmente negociável entre abstração e exemplo, entre o encadeamento do conceito e a intuição espaço-temporal que lhe confere lastro – pode-se e deve-se perceber também a lenta tessitura de uma articulação dupla, que diz muito menos respeito às inevitáveis vicissitudes inerentes a qualquer exposição do que à dificuldade de disfarçar um "eis que..." no fio da própria linearidade sintática que este necessariamente corta. Quase como se aqui o tropeço se fizesse dicção. Mas não apenas: pois sendo tanto tática objetivadora de uma pedagogia quanto elo frágil mas inexorável dentro de uma cadeia, um expediente como esse, de certa forma, parece sempre condenado a se alienar cada vez mais perigosamente de quem o criara, e que, depois de fazê-lo – daí a crueldade – irá se perceber paradoxalmente endividado por sua própria doação. É o que se pode notar muito bem, por exemplo, quando a imagem do aluno absorvido na "leitura do disco" passará a ser lida do ponto de vista de quem, tendo lançado voluntariamente em seu texto a referida imagem, precisa agora se haver com a necessidade de justificar sua coerência. Na obrigação que insidiosamente daí decorre – para quem quer que seja – , teríamos assim a amostra da capacidade que as palavras tem de se autonomizar daquele que as escreve, e em muitos casos até usurpar a soberania do seu pretenso demiurgo. Efeito que não é senão a versão extrema do movimento que presumo latente nas duas narrações paralelas, que podem ser vista como também alegorias de uma certa "servidão voluntária"– onde, pelo fato de escolhermos um exemplo x, é quase como se tivéssemos automaticamente nos tornado reféns de seus nem sempre controláveis entrelaçamentos, tal é a dificuldade de se perceber, então, nas remissões recíprocas entre o evento e o argumento geral, qual é o lugar do comandante e o do comandado. Feitas as contas, porém, ainda que não se deva perder isso de vista do nosso horizonte, a tarefa proposta, por ora, terá de início uma estatura muito mais modesta, e que de novo – em conformidade com o que parece ser a lei-matriz do meu próprio texto – tende a soar incomodamente insignificante face ao intrincado caminho que a antecedeu . Daí talvez – para aliviar levemente o sufocamento – a pertinência cada vez mais inadiável de um "raccord" como o já anunciado, e que terá como foco um nome próprio que permanece no entanto até agora imencionado. Antecipe-se ainda que, se é provável que o nome nem pareça assim tão apropriado logo no primeiro momento – que corresponde a rigor ao ponto no qual o aparecimento brusco de novas evidências ainda não foi devidamente embaçado e envolvido pela ativação de suas implicações – isso talvez seja apenas uma questão de tempo. Que não é aqui senão o intervalo que separa cada novo curto-circuito de outro.

Importante lembrar também que, se o volume reunindo os seminários de De Man em Princeton não é exatamente a obra mais recomendável para o neófito, ela continua a ser no entanto uma peça extremamente útil, de vez que que permitindo perceber, com enorme clareza, muitas das costuras depois disfarçadas na forma final de *Blindness and insight*. Nada a espantar, pois, em benefício desta arqueologia mais ou menos velada, que, no contexto das discussões acadêmicas, estrito senso, a parte devotada ao romantismo e à crítica acabe certamente merecendo muito mais atenção do que a parte intitulada *Responses* – que é onde se inserem as duas trocas polêmicas com Murray Krieger e Frank Kermode. Trocas, por sinal, que podem parecer antes de qualquer coisa apenas um divertido apêndice, de interesse muito mais documentário do que propriamente teórico. Nessa direção, a atestar a verve humorística do professor De Man, particularmente saboroso, em seu debate com Krieger, é o momento em que o vemos entregar-se a um surpreendente exercício de auto-depreciação irônica, ao mencionar o resenhista que, comentando *Blindness and insight*, se referiu a este como o livro mais enfadonho em que já pusera os olhos. Não havendo no entanto aí a reprodução da réplica de Krieger, resta ao leitor tentar imaginar se possível o que estaria antes e depois, ainda que o ensaio de Paul de Man, como um todo, seja particularmente pródigo em pequenas paráfrases, em meio às quais se pode identificar, claramente, não uma discordância formal a respeito de um dado texto, mas sim mais um episódio de uma disputa mais ampla, em que o que estava em jogo, no limite, parecia ser a própria legitimidade da etiqueta "desconstrução" na América. Etiqueta, de acordo com o Krieger que nos chega refratado na voz de De Man, que constituiria não apenas uma ameaça à tradição humanista reivindicada pelo primeiro como ainda uma temerária e onipresente célula de poder simbólico; daí por certo, quase que reduzindo num golpe teatral um tigre a rato, a divertida alusão de De Man ao escriba nada piedoso que o resenhou. E daí também – se é que não somos a isso induzidos pelo próprio de Man – o tom alarmista e crispado das frases por este citadas de viés; mesmo se, do ponto de vista de um espectador tão pouco imparcial como o autor deste texto, isso só faça jogar ainda mais água no moinho retórico demaniano, que se aproveita para propor de permeio a sua heterodoxa leitura de Keats, por sinal a peça de resistência do (para nós) invisível texto do seu oponente . Se este se deu por satisfeito com essa leitura, é coisa que o livro de Paul de Man jamais conseguirá nos esclarecer, ainda que a história intelectual talvez o possa. E contudo – eis aqui o nó decisivo – a julgar pelo teor altamente confrontativo do debate que os opunha, não deixa de ser diabolicamente interessante, poucos anos

depois, encontrar o nome do mesmo Murray Krieger logo na página 3 de um livro de seu velho adversário Jacques Derrida, livro intitulado justamente "Memoires (for Paul de Man)". Diante de tão inusitada aparição, os sensíveis ao *leitmotiv* do inumano na obra de De Man certamente irão encontrar muito o que dizer, ainda se, de outra parte, para todos os que conhecem os protocolos e meandros das instituições acadêmicas – que fazem com que às vezes inimigos declarados se sentem amigavelmente à mesma mesa – , esse incidente possa parecer também perfeitamente inodoro, de tão trivial. Mas, como se verá, apenas à primeira vista.

Dirigindo uma nota de agradecimento aos tradutores dos ensaios, que correspondiam a 3 palestras de Derrida proferidas na Universidade Irvine poucas semanas depois da morte de De Man, Krieger, aparentemente, em sua curtíssima nota, nada mais faz do que desincumbir-se de um dever burocrático, na condição de diretor do departamento de estudos literários da instituição referida. No tom sonolentamente protocolar de seu agradecimento – que é bem provável que tenha sido escrito em piloto-automático –, temos o quanto basta para desestimular suspeitas de conversão tardia. Contudo, afora o estranhamento inevitavelmente criado pelo ato performativo do burocrata – que, uma vez preso nas malhas de sua própria função, acaba por se ver forçado a avalizar implicitamente a tendência que combate –, a inscrição do nome de Krieger, no livro de Derrida, é por outro lado também muito mais interessante do que tal descrição faz supor. Se se torna a princípio facilmente descartável como um acidente de percurso, ela pode ser vista, com o devido recuo, quase como uma demonstração prática da inevitabilidade da monumentalização: bastando, para isso, que o escorregadio polemista de alguns anos atrás se veja convenientemente vertido num ilustre e inofensivo cadáver, e merecedor portanto das honras de seus mais acerbos adversários. Ao mesmo tempo, que isso venha ocorrer justamente numa página de um livro de Derrida – e ainda por cima, em inglês – não deixa de tornar ainda mais delicada tal transição – e tanto mais incômoda, para o leitor idealmente paranóico a quem se destina, considerando-se ainda aquilo que se lhe segue. Mais especificamente, a discussão com que Derrida inicia a sua primeira palestra, onde, no seu *mise-en-abîme* característico, o autor trata de nos explicar porque não decidiu seguir a sugestão de seus amigos David Carroll e Suzanne Gearhart, que o haviam aconselhado a tomar como mote central, na sua abordagem de Paul de Man, exatamente os impasses gerados pelo explosivo encontro entre essas duas tão indóceis palavras, a "desconstrução" e a "América". Impasses, ocioso dizer, que têm no embate Krieger/De Man um episódio conspícuo.

Que Derrida tenha preferido apesar disso privilegiar o tema da autobiografia – mas não sem antes reconhecer também a pertinência da trilha que não seguiu – só faz aumentar ainda mais a complexidade e a contradição performativa do seu texto, na medida mesma em que se o sintagma "descontrução na América" aparece antes como uma invaginação no ensaio como um todo – a ser descartada tão logo se inicie a argumentação central – as menções e a breve discussão que antecedem a sua saída de cena não deixam de ser também a seu modo uma incisiva intervenção nesse debate. Mesmo se lida sob a moldura de um parêntese, a mera ocorrência desse desvio – bem como a sombra subjuntiva que ele provoca – é também o que se precisa para evidenciar a pouca ortodoxia do texto em questão, e revelar, de chofre, o caráter necessariamente artificioso e alegórico da exposição linear que se "segue", e que de acordo menos com o que o texto de Derrida diz do que com o que dá a ver, não seria senão o resultado da supressão de uma linha concorrente, que sua escrita ao mesmo tempo expõe, comenta e elimina. De outra parte, na contundência com que esse texto se pronuncia sobre os adversários da referida "tendência" – descrita, nas próprias palavras de Derrida, como " the honor and the chance, today, of those literary studies" – o parêntese que assim acaba aberto, mesmo se breve, é também uma forma de atender ao chamado que a sua escrita depois recusará. Nada a espantar, enfim, que, com sua incorrigível vocação para pôr na berlinda os códigos do decoro acadêmico, Derrida dedique ainda um parágrafo para discutir o sentido de estar participando de uma série chamada "The Rene Wellek Seminars", homenageando alguém que, como todos sabem, era um adversário ferrenho tanto de De Man quanto dele próprio. Tal quebra de decoro, contudo, se tampouco consegue impedir Derrida de também à sua maneira "homenagear" Wellek, torna-o sem dúvida bem menos escancaradamente cego do que, por exemplo, Krieger – mas não por completo; déficit que não se deve aqui propriamente atribuir a qualquer espécie de falta de atenção, senão que à mecânica inumana que gera o próprio livro. Considerando ainda o efeito de inverossímil onisciência que muitos dos textos de Derrida produzem – sugerindo um autor quase hiperbolicamente atento a todas as mínimas filigranas da inscrição de poder, ainda mais quando dissimuladas sob a forma das mais soporíferas convenções acadêmicas –, o detalhe de que não haja em todos os 3 ensaios qualquer referência a Krieger – nome que, para qualquer incauto leitor que retire *Memoires* de sua prateleira, funciona quase como um abre-te sésamo para o conteúdo do livro – acaba por dar a essa mesma contiguidade um ar quase tragicômico, delineando assim uma personagem que, em última instância, por mais que considere e reconsidere todo o

entorno institucional em que se dá o seu ato – e nisso Derrida é sem favor quase imbatível – dá a impressão de também jamais ter plena consciência daquilo que escreve. Tanto mais porque, se ao redigir tão "inocentemente" a sua palestra, é provável que o filósofo nem tivesse conhecimento do entrevero entre Krieger e De Man – que aliás só viria a prelo mais de uma década depois –, isso em nada diminui a sensação de uma quase fantasmagoria. Em sua versão mais mitigada, é uma fantasmagoria que se dá numa sutil troca de qualidades entre o polo passivo e o ativo, postos até segunda ordem ocupados pelo texto e seu autor, que se tornam assim pouco a pouco lugares permutáveis – e na variação mais extrema, um movimento onde, como corolário da exigência de suspeita que a voz de Derrida cria, é o próprio livro pronto que parece quase virar a mesa sobre o seu artífice. Nesse caso, porém, não tanto pela capacidade que tem todo texto de despossuir seu autor quanto pela série de mediações incontornáveis até o momento do *imprimatur*, com todos os ritos de autorização que este inevitavelmente envolve.

Ao que tudo indica, portanto, é quase como se, numa vingança tardia e por certo involuntária, o nome de Krieger gravado logo no frontispício perturbasse o próprio domínio de Derrida sobre o ele irá depois escrever "sob" essa chancela; efeito tão mais implacável, como se vê, num autor que, por mais que pareça capaz de antecipar e enfraquecer qualquer objeção, jamais será de todo senhor de sua moldura. Dificuldade que gera para Derrida mais um problema, que nesse caso tem tudo a ver com aquela que é a grande paralipse da minha própria exposição; uma omissão, enfim, que por não ter sido ainda mencionada **neste** capítulo, só tende a assombrar ainda mais intensamente cada linha escrita por e/ou sobre Paul de Man. Em certa medida, considerando a fatal ignorância de Derrida no momento em que escrevia *Memoires*, é quase como se isso multiplicasse por mil o efeito aqui identificado a partir de Krieger, e de uma forma que não parece favorecer muito a apologia póstuma. Daí que, congelada para sempre tal como foi lançada – e já sem o apêndice onde Derrida discute de modo exaustivo o colaboracionismo do jovem De Man –, a edição americana do livro-apologia tenda a tornar-se por vezes o mais disléxico dos artefatos, já que para sempre condenado a jamais saber o que faz. Diante de um imprevisto como esse – que dá a sensação de um total desacerto entre propósito e resultado –, que o referido apêndice que encerra a edição francesa comece logo fazendo alusão ao caráter enigmático do homem que foi Paul de Man – uma figura misteriosa "até para seus amigos" – é algo que tende compreensivelmente a soar a princípio como uma observação defensiva, quase como se,

pela evocação desse mistério, Derrida quisesse se desculpar pela sugestão de intimidade ilimitada que os textos anteriores criavam. Sugestão implacavelmente aniquilada pelo escândalo que se seguiu, mesmo se, como veremos, isso tampouco anule a força do seu *insight*. Tudo contado, porém, se partindo dessa possível pretensão/efeito de intimidade, fosse o caso de eleger o ponto de máxima cegueira do texto de Derrida, um fortíssimo candidato ao posto seria certamente o momento em que este, na terceira e última palestra, traz à tona a sua troca epistolar privada com De Man, ocorrida quando da publicação de *Blindness and insight*, e tendo como ponto de partida o ensaio "A retórica da cegueira", em que De Man discute a leitura de Rousseau proposta por Derrida na *Gramatologia*. Tal como inserida em *Memoires*, contudo, para além da nova perturbação produzida pelo enxerto das cartas – que em termos de quebra de decoro, de certa forma, pode ser visto quase como um oposto simétrico da interpelação a Wellek na primeira palestra –, a maneira como a discussão é dramatizada por Derrida acaba por gerar mais uma poderosa rede de ecos e dissonâncias; efeito, todavia, que em contraste com a opacidade surda do nome de Krieger, dessa vez parece conspícuo demais para não ser deliberado. E ao mesmo tempo também, tendo em vista a montanha de textos produzidos no afã de marcar as diferenças entre Derrida e De Man, estranhamente reticente, quase diplomático.

Debate praticamente obrigatório em qualquer tentativa de discutir e expor a desconstrução – uma vez que colocando em confronto seus principais proponentes –, o *affair* Rousseau, como vimos na introdução, foi também, ao que tudo indica, o início de uma longa amizade intelectual, que principiada ainda durante o encontro dos dois autores no decisivo seminário da Johns Hopkins, teve depois diretas repercussões em dois de seus livros mais célebres, sendo o ponto para onde converge toda a argumentação de *Blindness and insight*. Mais do que isso até, talvez o momento em que, ao ter de recapitular todo o escrito face o desafio lançado por Derrida, o que era até então uma série de ensaios algo heterogêneos – ligados certamente por um fio temático, mas nos quais ainda se notavam ponderáveis oscilações em termos de vocabulário conceitual e dicção – termina por finalmente se reivindicar como totalidade-livro. No entanto, considerando-se que enquanto de Man estava vivo, pelo menos, seu ensaio permaneceu sem uma resposta pública da parte de Derrida, uma primeira maneira de acercar esse debate seria remetendo o leitor a toda uma série de textos que lidam com a conexão De Man-Derrida, como é o caso tanto do já aqui discutido "The domestication of Derrida", de Wlad Godzich quanto dos dois capítulos finais de *The wild card of*

reading, de Rodolphe Gasché, livro ao qual voltarei mais detidamente dentro de alguns parágrafos. Grosso modo, porém, se a *Gramatologia* de Derrida, como um todo, soa a princípio como algo muito mais hercúleo que os sofisticados mas aparentemente mais restritos exercícios de De Man, isso tampouco impedirá que, na articulação da resposta e inflexão mais literária que lhe dá Paul de Man, a discrepância se transforme muitas vezes quase num lusco-fusco; impressão que a carta citada por Derrida só faz endossar. De sorte que, na maneira como um é parafraseado pelo outro, ela passa menos por uma divergência em relação ao que se "vê" do que pela sobre-determinação imposta pelo modo retórico derridiano, que, pelo menos quando o assunto é Rousseau, é muito mais claramente "acusativo" que o de De Man. A justificar a adoção desse registro, está a tentativa de mostrar como – assim evidenciando a simbiose da própria filosofia com aquilo que esta quer conjurar – o texto de Rousseau, em não poucas passagens, se vê deliberadamente forçado a operar contra si mesmo, fazendo o elogio do imediato no exato movimento em que performatiza a incontornabilidade da mediação. Para De Man, contudo, a julgar pela maneira como esse mesmo Rousseau, em passagens que nada têm de periféricas ou casuais, também assevera com todas as letras a condição de originariedade da linguagem figurada – ou para ficar em outro exemplo empregado pelo próprio De Man, se tivermos em conta ainda, na discussão sobre a música incluída no *Ensaio sobre a origem das línguas*, o seu tratamento menos como expressão de sentimento que como sistema diacrítico –, entende-se sem maior dificuldade porque o senso de retoricidade que tais trechos revelam deve fazer ler *cum grano salis* o elogio da imediatez que outras realizam, não havendo assim propriamente necessidade de desmascará-las. O que seria um pouco quase como arrombar uma porta aberta.

Em certo sentido, é como se, ao escolher fazer filosofia no modo da literatura – dando por exemplo à idéia de estado natural o estatuto ostensivo de hipótese, no que é tanto um salto para o conceito como uma instauração ficcional – Rousseau acabasse por se tornar também um adversário intelectual rigorosamente invencível, graças à indiferenciação que a sua escrita provoca entre os seus sentidos literal e figurado. Projetada sobre as tentativas de refutá-lo, essa indiferenciação parece quase convertê-las automaticamente numa espécie de erro categorial, que trata de encenar como inconsistência ou contradição aquilo que é antes de tudo um deslizamento. Daí, para De Man, a relativa indocilidade do objeto-Rousseau às tentativas de captura de Derrida, mesmo se tal observação, a julgar pela forma como o texto de De Man também se alimenta do ponto de vista do autor que critica, não possa ser vista exatamente como

uma discordância ortodoxa. Não, pelo menos, nos termos normalmente empregados pelos códigos da refutação acadêmica, tema ao qual ainda será preciso voltar mais adiante. Para os propósitos do presente debate, contudo, se é o caso de explorarmos um pouco mais esse zona crepuscular, basta que se evoque, por exemplo, em relação à estratégia de De Man, aquilo que diz o próprio Derrida numa passagem muito citada de "Questão de método", quando defende o caráter de exorbitância de toda verdadeira leitura, que compreenderia justo o movimento, na minha livre paráfrase, em que depois de descoberta a lei do texto, trata-se de pensar no que nesta lei começa a escapar ao seu autor. Projetada sobre De Man, no entanto, se é certo que uma assertiva como essa é perfeitamente ilustrada pela ênfase que este coloca na retoricidade, ela pode parecer também um pouco excessiva – se pensarmos que se trata exatamente e apenas de uma ênfase. E todavia, no movimento que vai do ensaio até a carta a Derrida, tão ou mais importante que essa ênfase, creio eu, é a forma como ela acaba sendo dramatizada na própria enunciação – no novo curto-circuito que assim se provoca entre, de um lado, a afirmação teórica ostensiva que funda e justifica o texto e, de outro, a própria convenção polêmica que a distorce. Mas uma convenção, por isso mesmo, que uma vez explicitada e desenvolvida na carta citada, termina dissolvendo os dois pontos de vista numa coisa só. Não se pode negar que tal resultado, contudo, longe de esvaziar a discordância prévia, converte-a antes numa espécie de dramatização necessária, na qual a proliferação de implicações do texto lido se acha como que estancada pelo gesto abrupto de quem lê; gesto depois retificado na carta privada. Por onde se pode também entender, por exemplo, porque, assim que se leve em conta essa retoricidade, a passagem onde De Man se refere, em "A retórica da cegueira", à necessidade que tem Derrida de dar "suspense e dramaticidade ao seu argumento" torne-se muito mais legível em dupla clave. Assim, se na atribuição de intencionalidade que perfaz, tem-se algo muito próximo de uma penetração empática mais uma vez quase inverossímil, esse mesmo tipo de excesso, por outro lado, acaba por também se acusar enquanto a auto-encenação que é – na carta em que De Man finalmente alude à tal "convenção polêmica". Nesses termos, se a polêmica se torna assim antes de tudo uma questão estratégica – o que não significa que isso seja um problema ocioso, pelo contrário – particularmente ilustrativo é o modo como, em perfeita sintonia com o que também diz De Man, muito da discussão produzida a partir desse encontro termine quase sempre passando ao largo de tais sutilezas retóricas, para transformar-se pura e simplesmente numa pesagem de argumentos – vistos menos como gestos produzidos para levar a

certos efeitos que como *statements* abstratos e desincorporados. Resultado: em boa parte da vasta literatura sobre Derrida/De Man, um choque mais hipotético que assertivo acaba transformando-se no ensejo perfeito para uma contraposição dramática, em que os dois autores aparecem muitas vezes figurados quase como caminhos que se excluem – sugestão tornada ainda mais desnorteante pelo deliberado silêncio de ambos sobre o assunto. Ironia das ironias, porém, é que, se, na esmagadora maioria desses textos, não é preciso muito esforço para saber quem está no lugar do vilão – lugar que não é senão a consequência inevitável de contraposições desse naipe –, por outro lado, o movimento performativo de Derrida, em *Memoires*, por mais que conte também com o atenuante do *pathos* do luto, parece muitas vezes calculadamente concebido para tornar contraproducente tal oposição, tanto em termos do que argumenta quanto do que faz. Senão vejamos.

De um lado, na medida em que, ao retomar um ponto tão crítico como "A retórica da cegueira", Derrida guarda um elegante silêncio sobre os referidos debates – bem como sobre a respectiva ficção maniqueísta que cada um deles engendra –, tem-se a impressão, por vezes, de que é como se, no interstício daquilo que não diz, o próprio texto quisesse patrocinar também uma espécie de reconciliação tardia, transformando todo o conflito teórico numa ilusão de ótica, e com isso sutilmente desautorizando as ficções dos "discípulos". De outro lado – e essa talvez seja uma das consequências quase inevitáveis das próprias condições do jogo –, é como se a intenção conciliatória há pouco aludida fosse aí também levada muitas vezes a um extremo quase absurdo, que, no limite, acabaria por praticamente anular a própria possibilidade do conflito – e não apenas entre Derrida e De Man. Entre os momentos que apontam com incisividade em tal direção, pode-se citar por exemplo a passagem na qual, aludindo à polêmica entre Gasché e Suzanne Gearhart a respeito de De Man, Derrida assevera a sua simultânea concordância com o ponto de vista de ambos – coisa que, até segunda ordem, parece pura e simplesmente uma impossibilidade lógica. Tanto assim que – se é o caso de recorrer a um paliativo – diante de movimentos como esse, pode-se recomendar ao leitor o cotejo com aquilo que nos diz Gasché, logo no prefácio de seu livro sobre De Man, quando, no que é ao mesmo tempo uma advertência e uma intenção programática, alude-se à tentação de mimetismo a que sucumbem muitos dos leitores do crítico belgo-americano. O que não quer dizer, evidentemente, que ao fazer o elogio do amigo, a escrita de Derrida tenha por isso perdido a sua peculiaridade. Longe disso. E ainda assim, se nos lembramos que o ponto no qual De Man mais se distanciava do texto deste

era exatamente na concepção do senso de retoricidade quase como uma espécie de lance irrefutável – uma vez que existindo em simultâneo nos modos do erro e da verdade, e por isso mesmo, apto a esquivar-se ao infinito de todas as tentativas de refutação –, nada haveria de mais literário e invencível do que o texto de Derrida em 84, ficando apenas por se responder, no fim das contas, se isso decorreria antes da capacidade deste de absorver a crítica de De Man, ou se ele simplesmente teria cedido a uma tentação. Recorde-se também que, se a maneira como o efeito retórico é aqui problematizado pode sugerir quase um antagonismo entre a advertência de Gasché e o *modus operandi* de Derrida, o detalhe de que o texto desse último, como veremos, se mostre fortemente devedor de "Setzung and Ubersetzung" – pioneiro ensaio de Gasché que é também uma das peças incluídas em seu *The wild card of reading* – só faz acrescentar ainda mais complexidade a essa já suficientemente intrincada situação. E não só: pois, se como ainda teremos a oportunidade de discutir, a argumentação de Gasché, no referido ensaio, é quase uma condição de possibilidade do texto de Derrida – que termina justamente debatendo e retomando as aporias dos atos performativos tratadas por aquele –, especialmente interessante ainda é constatar como, no livro em que esse mesmo ensaio de Gasché se viu incluído, há pontos que parecem bater de frente com muito do que diz e/ou insinua Derrida – e assim reabrir um conflito onde este parecia querer enxergar só concordância. Ou esse, até certo ponto, tende a ser o efeito de totalização gerado pelos textos em sequência, os quais, exponenciados por uma hipótese oblíqua mas decisivamente enunciada no prefácio, acabam por, a meu ver, desembocar num certo antagonismo virtual – e tão mais convidativo, a essa altura, quão mais remota é a chance de que Derrida retorne da tumba para desautorizá-lo. Antes porém de enumerar e desenvolver tais dissonâncias, talvez convenha primeiro expor em linhas gerais o percurso realizado pelo livro de Gasché – o que é também o pretexto de que se precisava para implicá-lo neste asfixiante *imbroglio*.

Composto por ensaios escritos ao longo de mais de 10 anos, e depois acrescidos do texto incluído no inevitável *Responses*, *The wild card of reading* começa justamente com o título reverenciado por Derrida – ou talvez começo seja apenas aqui uma figura de linguagem. Afinal, ao descrevermos o livro nesses termos, estamos evidentemente desconsiderando o seu prefácio como uma simples convenção – gesto em que o próprio De Man nos ensinou a reconhecer um equívoco, tanto mais grave ainda no caso de um trabalho como o de Gasché, onde, como veremos, esse dispositivo funciona claramente como uma postulação de coerência, e não como uma desculpa antecipada pela

heterogeneidade do que se segue. Ao mesmo tempo, por mais que o elogio que Derrida faz ao ensaio de Gasché nada tenha a meu ver de desproporcionado ou condescendente, um dos pontos mais interessantes, na torção pela qual o texto é inserido em *The wild card of reading*, é a maneira como, nesse novo contexto, muito do que um ensaio tão curto como esse pode conter de silêncio – e que o torna aliás extremamente dócil à elasticidade da leitura derridiana – se vê impressivamente modificado pela convivência forçada com a vizinhança. Ou antes, para retomarmos o *leitmotiv* do princípio, pela prosopopéia a que corresponde a totalidade-livro em questão, na qual, uma vez acionadas as devidas lupas, o ensaio ficará condenado a funcionar muitas vezes quase como um corpo estranho, gerando uma impressão muito distinta daquela que produziria se isolado. No entanto, ao invés de passar diretamente para as consequências, tentarei primeiro resumir brevemente a sucessão e o encadeamento argumentativo desses textos, para, nessa tarefa, mostrar como o conflito anunciado para ter lugar num futuro próximo acabará por de certa forma nos coagir a uma aceleração brusca.

Enfocando a relação entre De Man e a teoria dos atos de fala de Austin, o ensaio de Gasché é também por si só um ótimo exemplo de uma aceleração desse tipo, ao mostrar como, ainda que se servindo fartamente do vocabulário do filósofo britânico, a prática teórica demaniana antes leva ao irreversível embaçamento agônico das instância constativa e performativa, ao fazer com que todos os enunciados sejam traduzidos em atos de força. Sendo o esquema retórico utilizado, nesse primeiro momento, um padrão a mais ou menos repetir-se nos 3 textos que se seguem, onde trata-se sempre de contrapor de Man a um determinado adversário disciplinar, que pode ser visto como desempenhando a mesma função narrativa da filosofia analítica em “Setzung and Ubersetzung”. Assim, enquanto em “Indifference to philosophy”, por exemplo, Gasché converte De Man num elo de continuidade do projeto do romantismo de Schlegel – que culminaria em nada menos que uma completa indistinção entre literatura e filosofia –, em “Apathetic formalism”, por seu turno, é a vez de a velha retórica ser convocada como “sparring partner”, papel depois previsivelmente desempenhado, em “The fall-out of reading”, pela tradição da Estética, não por acaso a besta-fera favorita do último De Man. Ou seja, na progressão realizada por esses ensaios, é como se a singularidade do nosso autor fosse mais facilmente realçada via contraste agônico, onde a sua obra surge como um desafio-limite aos pressupostos e práticas de cada respectivo saber – e por vezes, também como ponto de descontinuidade e ruptura em relação a uma tradição de fundo. Tradição na qual, contudo, ela poderia ser até enganosamente subsumida por

força de uma nem sempre muito vaga semelhança vocabular, sem mencionar a pouca disposição de Paul de Man para exposições conceituais detalhadas; o que torna também necessária todas essa série de recuos e das ponderações. Numa impressão geral, porém – e eis aqui outro vetor de extrema importância para a persuasão em curso –, uma obliqüidade dessa ordem não deixa de também ratificar a aproximação proposta por Gasché em seu prefácio, onde a mesma resistência de De Man aos sistemas totalizantes é lida contra o pano de fundo de uma passagem da *Dialética negativa* de Adorno, na qual o filósofo define o idiossincrático como resistência à síntese. O curioso, no entanto, é que sendo essa também a principal característica que Gasché identifica em De Man, o efeito retórico produzido por seus ensaios – e isso não é de maneira alguma uma inconsistência – mostra-se decididamente bem pouco simpático a essa noção, funcionado predominantemente no ritmo de uma gradação suave mais reiterada. É o que basta, porém, para que, ainda que admirada por Gasché pela sua implacável coesão interna, essa mesma insubornabilidade à síntese em De Man termine figurada pelo analista como uma espécie de beco-sem-saída autotélico, conduzindo a uma posição que, de tão radical e heterodoxa, se tornaria praticamente inaceitável, no cômputo final. Em suma: como se, com o nivelamento operado por De Man sobre os textos que lê, ele os condenasse a ficar eternamente suspensos num atomismo linguístico amorfo, onde, ao mesmo tempo em que desierarquizadas em relação umas às outras, as partes parecem brigar entre si como as vozes de um grupo de *free jazz*, e os saltos de um momento para outro da argumentação se entretecem numa continuidade tão precária quanto a dos solos rapsódicos de *Ascension*. Risco no entanto inerente a comparações desse gênero é fazer com que, se desdobradas por mais algumas linhas, Gasché passe a se parecer cada vez mais com uma daqueles críticos precavidos que condenaram a obra-prima de Coltrane – o que seria no mínimo tão cômodo quanto demagógico. Todavia, em que pese a possibilidade de descrever numa chave menos melodramática esses mesmos saltos – pensando naquilo que diz De Man a respeito de *O triunfo da vida*, de Shelley; obra ao menos de acordo com a leitura do nosso autor, em *The rhetoric of romanticism*, estruturalmente aliás bastante próxima da guerrilha paratática do Coltrane tardio –, talvez o desvio mais problemático e importante, no livro de Gasché, dê-se nessa zona jamais de todo especificável entre o explícito e o implícito, mas que se torna sem dúvida muito mais evidente quando, depois da persuasão graduada dos 4 primeiros ensaios – todos caminhando no sentido de reforçar a intuição sobre o idiossincrático contida no prefácio – deságua-se numa contraposição ainda mais dramática que as anteriores.

Tendo previsivelmente como protagonistas a Derrida e De Man, e retomando assim aquilo que Richard Klein chamou de "o encontro mais bizarro da teoria contemporânea", é uma contraposição que começa a ganhar corpo logo no primeiro dos dois capítulos finais, que começa com a análise do conceito de leitura em *A farmácia de Platão*, para depois crispar-se ainda mais na *close reading* final do ensaio "Antropomorphism and trope in lyric", de De Man, num texto sintomaticamente intitulado "Adding oddities". Entre um capítulo e outro, porém, a pretexto de parafrasear dos dois autores, a exposição de Gasché corre de par com uma binarização tropológica que fala cada vez mais por si só; haja vista também a maneira como, a certa altura, a leitura "prudente e rigorosa" de Derrida é marcadamente contrastada com a meramente "plausível" de Paul de Man. Contudo, mesmo se tudo isso for muito menos claro e seguro do que parece crer Gasché, o que tentarei colocar primeiro plano, por ora, no contrapelo da reivindicação de coerência expressa no prefácio do autor, tem seu salto originário no atrito a ser produzido entre alguns desses trechos, tão logo devidamente suplementados pelo meu próprio comentário. Nessa torção, porém, não deixa de ser no mínimo irônico como – e certamente de novo em franca discordância com aquilo que Gasché entenderia como um aporte teórico adequado – acabarei por tomar como hipótese heurística o próprio atomismo linguístico que este lê em De Man, partindo de trechos perfeitamente distantes e descontextualizados, mas sobre os quais pende no entanto a mesma inexorável assinatura. A começar por esta passagem do ensaio e/ou capítulo de Gasché sobre *A farmácia de Platão*:

There is a point of contact, a point of passage, between the so different poles of metaphysical oppositions. This point of contact is precisely what allows them to mutually determine each other in all their respective differences. Differently put, the link that the opposition institutes between them is what allows them to claim a radical exteriority in relation to the other. In the most general terms, philosophical distinction – be it between itself and all the others, or between valorized concepts and their opposites such as *mnme* and the *hipomnema* – pressuposes a medium of passage and exchange that enables each particular pole to borrow from the other the traits that sustain its difference. For to be difference, there must be communication. Throughout "Plato's pharmacy", Derrida has shown that such communication between what is (indeed) radically different makes it necessary, but also entirely philosophically legitimate, to have recourse to the excluded to establish the excluding term indistinction from it. Indeed, this is the only way that philosophy can establish itself in difference from its others, the only way that it can draw the line between what is good and what is not. Rather than implying either an absence or impossibility of difference, the fact that the dividing line between platonism and its closest other – sophistics – allows "the parties and the party lines frequently to exchange their places, imitating the form and borrowing the paths

of the opponent" (D, p.108); the fact that Socrates can conceive of the logos as pharmakon to "be opposed to the *pharmakon* of the sophists and to the bewildering fear of death" (D, p. 124), the fact that, after having condemned writing as a threat to live memory, Socrates defines live memory in terms of a good kind of writing, but a writing nonetheles (D, pp 149 f.) – all this proves the existence of a commom medium between philosophy and that basis of which alone distinctions can rigorously be made. (GASCHÉ, 1998. p. 166-7)

Ora, para além de sua clareza, segurança e fluência, um aspecto que chama a atenção nessa paráfrase, logo de imediato, é o abandono da distância empregada nos ensaios construídos explicitamente a partir de De Man, o que é no entanto muito mais que dizer, creio eu, que a coloração afetiva da escrita de Gasché nesse trecho – evidente por exemplo numa frase tão singela quanto "Derrida has shown that..."– seja simplesmente muito mais elogiosa do que nos outros, ou que essa paráfrase não implique também a seu modo uma outra dobra. Afinal, uma vez que, dentro do *mainstream* filosófico, a posição de Derrida nunca foi exatamente das mais confortáveis – vide o affair Oxford, por exemplo –, o movimento de Gasché, no texto acima, parece claramente caminhar no sentido de defendê-lo e legitimá-lo, ao delinear um trajeto onde o estatuto de Derrida como filósofo – de forma alguma, um ponto pacífico, para dizer o mínimo – corre de par ao próprio processo agônico pelo qual a filosofia se individua em oposição à sofística. É o que se pode ver, claramente, logo na exposição iniciada a partir da sexta frase do trecho em questão, quando, não obstante a maneira extremamente nítida como se passa de um ponto a outro, trata-se justo de desfazer o mal entendido que o que está escrito anteriormente poderia gerar. Quase como se o autor quisesse se defender de algo que acabara de (se) infiltrar na sua própria escrita. Embalada no invólucro de serenidade que predomina no texto, essa prevenção, no entanto, dá lugar, em quase todas as frases seguintes a um movimento curiosamente defensivo e antecipador, na medida mesma em que, na zona fantasma entre a citação e o comentário, muitas das palavras de Derrida postas entre aspas – e que parecem sugerir em sua maior parte muito mais indistinção que diferença; ou pelo menos, uma diferença muito menos marcada que o conjunto do texto de Gasché insinua – devem ser relativizadas pela explicação de seu comentador – concorrendo tal explicação, em larga medida, para, ao mesmo tempo em que assevera um pano de fundo comum, reiterar também a urgência e a univocidade de uma distinção rigorosa. Em paralelo a isso, ainda, para além das simpatias teóricas quase inevitáveis, é sintomática também a maneira como, no contraponto assim subliminarmente estabelecido com o restante do

livro, ao glosar Derrida, Gasché desliza, diferentemente do que se vê com Paul de Man, da descrição da proposta de um filósofo para um registro discursivo mais e mais indistinto, que aponta quase para uma sutil fusão entre as duas vozes, tal a dificuldade de distinguir o implícito do explícito entre um e outro. É o que faz com que, entre cada frase de Derrida posta entre aspas e a respectiva explicação de Gasché, essa concordância vá pouco a pouco se convertendo em reivindicação de universalidade, que compreende também a torção retórica graças a qual, ao arrolar as implicações a serem tiradas d´*A farmácia de Platão* – convertidas por Gasché num drama de individuação muito mais apolíneo do que seria de se esperar – procura-se enfatizar o estatuto filosófico do esforço de Derrida. Mas que leva a que também, queira-se ou não, descrito, assentido e avalizado por Gasché, o *insight* de Derrida sobre a leitura – quase que fazendo a prova dos nove da sua relevância – coloque-se necessariamente como passível de ser deslocado e extraído do seu contexto original – e de uma forma aliás nada idiossincrática, a julgar por Gasché. No entanto, se um dos pontos aí também mais louvados por este quando aborda Derrida é certamente a capacidade de se deter e refletir sobre um momento anterior à instauração da fronteira – instauração, conseqüentemente, que surge como um gesto muito mais arbitrário e abrupto do que seria de se supor; daí o deleite como que Derrida isola e descostura os malabarismos eminentemente sofísticos de Platão – basta que se recue até o início do ensaio "Indifference to philosophy", para que se perceba uma variação de registro no mínimo perturbadora. Pelo menos para quem tenha começado a ler seu livro a partir do final. Se isso tampouco constitui incoerência em relação ao que se mostrou – podendo ser vista quase como uma redescrição da fronteira que o trecho acima tenta estabelecer em "última instância"–, essa mesma variação não deixa de redimensionar tais crispações num plano um pouco menos conturbado, tal é o tom assertivo com que a diferença "será" de novo aí reinscrita. E isso por mais que, evidentemente – e dizer o contrário seria fazer pouco da habilidade retórica de Gasché – esse mesmo tom assertivo e confiante seja também facilmente desdramatizável como apenas um recurso heurístico e/ou pedagógico, como nada mais que outra forma de conferir nitidez às posições com que lida:

Since its incipiency in Greece, philosophy has found himself in rilvary with rhetoric. Yet, as rivals, philosophy and rhetoric also have something in common and make similar claims. What they share, and what thoroughly distinguishes them from the mode of discourse characteristic of the individual sciences, is their title to speak about everything. Philosophy and rhetoric feel their competence to be excluded from

no subject. But in spite of their common interest, rhetoric and philosophy are separated by an abyss. As Socrates´ attempts to demarcate both discourses in the episode in *Theathetus* regarding the difference between the rhetorician and the philosopher clearly demonstrates, the difference between rhetoric and philosophy is rooted in incommmensurable modes of object-perception. Rhetoric is a type of discourse that services the self-affirming mortal human nature, and it is indeed its highest tool. Therefore, the rhetorician must perceive his or her object in the manner it presents itself to him or her in ordinary sense perception, that is, as a singular concrete object. Yet, whereas rhetoric activity takes place within antropologically determined limits, philosophy relinquishes rhetoric´s all dominating motive of self-afirmation, and, eo ipso, rhetorical linguistic competence. In thus surrendering rhetorical and linguistic competence, philosophy, in distinction from rhetoric, acquires the chance to conceive the objects in general, objects, consequently, that lack all common base with those of human life. Philosophy, as understood by Plato, is dependent on such a radical break with the necessities of life – a break based, as can be seen from the episode in the *Theathetus*, and even better from the *Phaedo*, on the assumption that there is something worse than corporal death. The distance from life radically distinguishes philosophy from rhetoric. (GASCHÉ, 1998, P. 48-9)

Na maneira como estabelece-ratifica as posições da retórica e da filosofia, Gasché leva aqui a um ponto ainda mais extremo a distinção já destacada, podendo por isso mesmo gerar tanta concordância quanto dissonância. Dito isso, porém, se fosse o caso de tentar frisar mais aqui o segundo desses efeitos, uma estratégia convincente para fazê-lo – ainda que uma estratégia não exatamente muito idônea, pelo menos à primeira vista – seria convidar o leitor a imprimir um novo recorte no penúltimo trecho aqui comentado, limitando-se a lê-lo apenas até a sua sexta frase, quando Gasché afirma, até segunda ordem, que “To be difference, there must be communication”. Gesto que seria quase como repetir aqui – no propósito de relativizar e contrariar o que diz um autor – o mesmo tipo de decupagem tendenciosa na qual, com toda justiça, o próprio Paul de Man já foi muitas vezes acusado de incorrer, naqueles incontáveis momentos nos quais, diante de nomes tão heterogêneos quanto Nietzsche e Rousseau, o trecho deles escolhido para reiterar o que se diz poderia ser facilmente inutilizado caso a citação prosseguisse por mais algumas linhas. Não sendo no entanto evidente e confessamente o que aqui se tenta, talvez seja o caso então de alegar que, se aplicado esse mesmo procedimento ao trecho de Gasché, estaríamos apenas cometendo a princípio mais uma trapaça, quase como se simplesmente não déssemos tempo ao autor de desenvolver a contento seu próprio raciocínio, e assim se safar do que parecia contraditório no que acabara de escrever. Mas não de todo: afinal, considerando-se que esse mesmo acréscimo explicativo, como também já se disse, é o ponto em que melhor se dá a

conhecer o malabarismo retórico de Gasché – no contágio de cada paráfrase com a implicação indesejada a se expurgar –, uma hipótese para reconsiderar mais positivamente a suposta trapaça seria tentando pensá-la sobretudo como uma espécie de cesura didática. Em suma, como um dispositivo graças ao qual, uma vez omitido o que se segue, seria dado ao leitor perceber – justo naquilo que o fecho artificioso e tendencioso deixa em suspenso – a própria necessidade e urgência do já referido malabarismo, lido assim tanto como uma solução de continuidade quanto como uma defesa. Vistas as coisas dessa forma, portanto, é quase como se, ao escapar de ser taxado de incoerente, o texto não fizesse senão reafirmar seu enredamento em sua própria ambivalência, que o trecho posterior aliás tão bem exorciza, previne e explica. Uma ambivalência, de resto, passível de tornar ainda mais clara e inexorável à luz da própria decupagem tendenciosa a que aqui se renunciou, ativando assim um efeito, por si só, capaz de fazer dessa mesma decupagem um artifício muito menos desonesto do que se supôs a princípio.

Tudo contado, entretanto, por mais que o problema posto em relevo em tais oscilações possa servir também de utilíssimo pano de fundo para o que se segue – a ser mais detalhadamente desenvolvido numa recapitulação-sintese –, o ponto a se destacar, por ora, diz menos respeito aos truques retóricos permitidos num jogo argumentativo do que a algo que, entre um e outro trecho aqui em jogo, pode ser evidenciado até com certa facilidade. A rigor, algo que não diz senão respeito à forma como, de um Gasché ao outro, a filosofia ainda lutando por se diferenciar no primeiro dos trechos se vê no segundo transformada numa autêntica prosopopéia, quase uma entidade jurídica com vasta reputação na praça. Conversão paradigmaticamente encenada, a meu ver, quando, numa súbita mudança de estatuto, o objeto de discussão da página 166 aparece na página 48 como o próprio sujeito da frase. Antes que seja eu o acusado de sofista, no entanto, nunca é demais lembrar que, tal como a própria numeração da página patenteia – mas contanto que se pressuponha, claro, um livro que de fato avance inexoravelmente do inicío para o fim (o que é impossível...) – o que se está chamando aqui algo eufemisticamente de variação deve funcionar, em Gasché, antes e também como base e pressuposto para a sua posterior discussão da fronteira derridiana, a qual, de acordo com a coerção forçosamente imposta pelo que se disse antes, seria muito menos uma frase concessiva que uma confirmação. Mas uma confirmação, ocioso notar, que leva justamente ao Derrida apolíneo há pouco evocado. Nada mais compreensível, pois, que, livre da necessidade de se haver diretamente com Derrida, a prosopopéia da filosofia, no

último trecho citado, funcione simultaneamente como personificação e impessoalidade, sendo não apenas um sujeito escrito em letra maiúscula no título do capítulo – ainda que inadvertida e casualmente – como também a própria entidade em nome da qual Gasché parece estar falando. Investidura que se tornará ainda mais inegável quando, no que poderia ser lido algo apressadamente quase como uma condenação da retórica, veremos seu texto incorporar, sem qualquer distanciamento, uma observação retirada de nada mais, nada menos que o *Teeteto* – um nome que um derridiano conseqüente teria que se forçar a ler também do avesso. Mais do que uma contradição entre enunciados, contudo, o que creio encontrar, nesse cotejo de trechos – servindo-me para isso um tanto livremente daquilo que o próprio Gasché escreveu em "Setzung and Ubersetzung" – é antes uma decalagem a opor, de um lado, aquilo que o texto faz ou parece querer fazer – dada a promessa de coerência contida na paráfrase feita em tom de assentimento – e a premissa de objetividade normalmente associada a essa mesma forma-paráfrase. Entendendo-se por isso, grosso modo, como um registro de escrita no qual, para um bom efeito didático sobre o auditório interpelado, é sempre possível discernir com clareza aquilo que é o objeto e aquilo que é o sujeito. A uma sensível distância, portanto, do efeito que ambas as passagens citadas parecem (per)fazer quase involuntariamente – e o que é ainda mais diabólico e impressionante, a partir de personagens téoricos, como é caso de Platão e Derrida, que são até segunda ordem inimigos íntimos. Ou que pelo menos não dividiriam com tanta sem cerimônia o mesmo quadrante. De sorte que, uma vez lidas e atritadas parataticamente, as citações acima, na medida em que vão enredando o autor no próprio modo de assentimento aí utilizado – dada a inexistência de qualquer distinção clara, por exemplo, entre o que é o pensamento de um autor x e o que é uma situação universalizável –, sugerem uma voz inevitavelmente prensada entre dois chamados antagônicos – por mais, claro, que, consideradas no desenho orgânico de seus respectivos ensaios, elas nada tenham de incoerente ou dissonante. Em boa medida, portanto, na oscilação produzida pela presente montagem, a profissão de fé totalizante pressuposta no dispositivo que as abriga acaba como que levemente esgarçada por uma certa sensação de incomunicabilidade, que faz com que, ao mesmo tempo em que enfeixadas num só fio condutor, elas funcionem quase como mônadas solipsistas em relação uma à outra. E também como o possível prenúncio de um conflito a ser depois acirrado. Apenas que, se a recusa em arbitrar sobre essas duas fidelidades pode sugerir que nos encontramos diante de mais um indecidível, o fato é que, no tom professoral do livro como um todo,

há algo que de pronto se encarrega de dissipar semelhante dúvida, marcando a taxativa vitória da prosopopéia sobre o pobre filósofo argelino, por mais acenos reverentes que Gasché lhe destine. Ou isso, até segunda ordem, é o que parece sugerir o momento, a meu ver algo embaraçoso, em que – convertendo agora a pessoa jurídica em corporação – ao discutir a leitura que De Man faz da *Crítica da faculdade do juízo*, Gasché se sai muito menos obliquamente do que gostaríamos com essa inequívoca invocação de autoridade, que não deixa de ser também um modo de tornar mais nítida a comunidade interpretativa de onde fala:

> In "Phenomenality and Materiality in Kant", de Man contends that contrary to the illusion of clarity and control that seems to characterize the section on the beautiful in the Third critique, the section that deals with the sublime is "one of the most difficult and unresolved passages in the entire corpus of Kant´s works"(AI, p.73). Yet, historicallly speaking, "The analytic of the sublime", however important its place may be in the total architecture of the Third critique, is a concession to eighteenth-century aesthetics. In the "Analytic of the beautiful", by contrast, Kant strikes a new ground, and this section therefore reveals, as Ernst Cassirer, among others, has pointed out, a certain foreign quality as far as the subject is concerned, in spite of all the rigor and conceptual refinement invested in its developments. (GASCHÉ, 1998, P. 57-8)

Ora, se não se trata bem de discutir aqui a maior ou menor confiabilidade desse *deus ex machina* – embora um leitor menos familiarizado com a matéria, para dizer o mínimo, possa dar pela falta de uma nota explicando aquilo que o autor toma como consabido, para não mencionar a ressonância da "Analítica do sublime" sobre nomes tão diversos quanto Lyotard e Lacoue-Labarthe –, uma pergunta quase imperativa, a essa altura – e que um trecho tão casual como esse explicita muito melhor que discussões mais cerradas – incide sobre os prós e contras ligados à posição que Gasché escolhe adotar ao longo do seu texto, ao colocar-se deliberadamente como o filósofo profissional que é, e desse modo, no registro de presumida impessoalidade que a passagem acima denota, pôr-se a dublar a voz hegêmonica diante da "subalterna". Quase como se, com isso, seguir fielmente os imperativos da sua disciplina – como, por exemplo, jamais comparar espécies que não são do mesmo gênero; conselho do qual o meu próprio esforço constitui um caso deliberado e extremo de desobediência – pudesse livrá-lo de se ver implicado nos textos de que trata. E é assim que, sob a cobertura fornecida a priori por um consenso genérico, se a distância de Gasché face a De Man, o idiossincrático, só faz reforçar ainda mais a intratabilidade institucional desse objeto –

que, como bem observa Derrida, em outro ponto, ao incorporar estilemas tanto de um Austin quanto de um Heidegger, termina parindo um monstro resolutamente inaceitável tanto pelos discípulos do primeiro quanto do segundo – de outra parte, o preço a ser pago por Gasché, pela sua solidez, não se limita apenas a essa espécie de atonalismo enunciativo que passagens como as comentadas revelam. Se é que não se está de novo apenas distorcendo-as. Em última análise, contudo, esse mesmo atonalismo, em Gasché, lido à luz da narrativa que o seu texto constrói para poder totalizar-se, pode ser posto também a serviço de uma distinção ainda mais forte, que, ironicamente ou não, só faz reiterar ainda mais o conflito sofista-filósofo que o livro de Derrida encena. Sendo esses mesmos dois lugares, na versão-Gasché, ocupados respectiva e previsivelmente por Paul de Man e Jacques Derrida. No que caberá porém acrescentar ressalvas: afinal, por mais escandaloso que tudo isso soe à primeira vista – tanto que jamais é explicitamente assentido por Gasché –, essa mesma oposição surge quase como um resultado inexorável do ritmo do seu texto, no atrito entre cada citação e os comentários que a emolduram e/ou desenvolvem. Lida com o devido sangue frio, aliás, ela é quase uma objetivação dramática do conflito apenas diegeticamente esboçado na página 48 – o que ratifica ainda mais a força e a necessidade de uma individuação, que encerre de uma vez por todas a crise sacrificial. De outra perspectiva, entretanto, essa mesma força e necessidade, bem como a certeza que as funda, podem tornar-se também – ao menos para os leitores formados nas amaldiçoadas tradições sofísticas dos departamentos de Teoria – consideravelmente problemáticas e questionáveis, principalmente à luz dos movimentos dos textos do próprio Derrida – que, no contrapelo da distinção algo chapada de Gasché, transitam com igual desenvoltura de Genet a Hegel, e de Husserl a Hölderlin. Desenvoltura, sem dúvida, cujo escopo é em Derrida muito mais amplo que o de uma simples afetação vanguardista. Discordâncias à parte, no entanto, é certo que essa mesma hipótese, vista agora menos como uma afirmação que como tática retórica, só faz conferir ainda mais coerência ao percurso de *The wild card of reading* como um todo, que lido sob esse viés algo insólito apenas na aparência – ao reiterar a oposição platônica, tendo Derrida e De Man como protagonistas – aparece como um artefato muito mais consistente do que as citações destacadas fazem crer. Pouco importa o nível de deliberação de tal consistência. Desse modo, se na arbitragem da oposição Derrida-De Man a possibilidade de inferir uma paráfrase filosoficamente aceitável do que cada um deles diz acaba funcionando assim também como um parâmetro para a individuação do verdadeiro filósofo – na implicação entre o que é dito e a necessária cena de

reconhecimento que isso constrói –, curioso notar também, em outros trechos ainda mais cegos e elucidativos, como esse mesmo dispositivo, aplicado a De Man, irá começar a operar de modo cada vez mais canhestro. Agora tendo por foco o agón Gasché-De Man, é esse exatamente o ponto em que a convenção de clareza e sentido inequívoco da paráfrase parece começar a fazer água no contato com a oblíqua retoricidade demaniana – seja quando toma como uma aporia insaneável o que pode muito bem ser apenas uma elipse tática, seja quando ainda, desdobrando uma frase ou passagem mais extensa de De Man, o texto de Gasché, nesses instantes, não tem como simplesmente não passar por cima daquilo que em outros tão bem demarca, ao realçar, com tanta lucidez, o potencial caráter invencível dessa mesma retoricidade. Retoricidade à qual tenta a seu modo também resistir, ainda se, para isso, como já se viu, tenha que se servir justamente de uma prosopopéia, que no caso não é senão a filosofia – ou Filosofia.

A bem da verdade, no entanto, a maneira como a coerção contida nessa prosopopéia opera também, em Gasché, como circunscrição para aquilo que pode e para aquilo que não pode ser pensado – como o ponto, enfim, em que o silêncio e as elipses de Paul de Man devem ser violentamente comprimidos no leito de Procusto da paráfrase, e/ou traduzidos no código inconfessamente binário do auditório filosófico visado – não é pura e simplesmente apenas uma questão de pragmática, pois tem por assim dizer também consequências mais propriamente epistemológicas, que são aliás apreciáveis. O que talvez seja apenas uma forma eufemística de dizer que, à investidura de autoridade que a isso subjaz, não serão em nada alheias, sem dúvida, as passagens nas quais Gasché se torna mais ostensivamente vulnerável como leitor de De Man, gerando portanto com isso outro efeito retórico ainda menos calculado – que é justamente tornar imperativa a minha refutação. Um encadeamento que pode em boa medida soar até levemente defensivo, como se, com a atribuição desse efeito ao texto de Gasché, o conflito prenunciado e preparado já há muitos parágrafos quisesse disfarçar um pouco a descontinuidade que gera e/ou o gera, para com isso se reivindicar como inevitabilidade – e não como uma rasura abrupta sobre a voz de um terceiro. Não sendo outro o motivo por que, ao contrário de antes – quando se tratava apenas de narrar o mecanismo pelo qual, em paralelo à universalidade serena reivindicada pelo tom de Gasché, é possível perceber também um embate tão ferrenho quanto não declarado – a próxima citação aqui selecionada, algo inumanamente, tenha por meta justamente induzir **este** texto a um deslizamento modal muito mais inexorável e inequívoco que

todos os outros, ao destacar o momento onde – e creio agora já sem mais qualquer remota possibilidade de apelação –, Gasché se põe a comentar um dos trechos mais fundamentais e obscuros de todo o corpus demaniano:

To ilustrate how narratives affect the world, De Man mentions how difficult is not to conceive " The patterns of one´s past and future existence as in accordance with temporal and spatial schemes that belong to fictional narratives and not to the world". There is thus an unmistakable impact of what is not of the mundane order, but of the order of language, onto the world, an impact that does not put in question the manichean chasm alluded to. Speaking of such impacting, De Man remarks: " What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality, of reference with phenomenalism" (RT, p.11) From what we have seen hereto, language resists, but on occasion, and when it suits it, it is also liable to relating to the world of phenomena. In addition, its own structures lend themselves to a phenomenalization. Yet such mistranslations generate ideology. Ideology is a *metabasis eis allo genos* of sorts, in that it mixes entirely separate orders, realms, or genres. The linguistic and the natural, or phenomenal worlds ought to be kept distinct. To confuse them is to engage in ideology, say, in aesthetics. De Man, *therefore*, claims that "the linguistic of literariness is a powerful and indispensable tool in the unmasking of ideological aberrations, as well as a determining factor in accounting for their occurrence."(GASCHÉ, 1998, P. 134, itálico meu)

Tanto mais precioso quanto mais equivocado, um comentário como esse acaba por construir também uma ficção levemente bizarra, em que De Man surge de braço dado com a trupe dos filósofos analíticos e dos analistas do discurso, dedicado à tarefa algo sisífica, para dizer o mínimo, de estabelecer uma fronteira nítida e segura entre a linguagem e o fenômeno, e assim dissolver de uma vez por todas a confusão gerada pela ideologia. Por mais que a concisão algo aforística da passagem comentada funcione também como um perigoso convite para dissipar a dúvida – para não mencionar o emprego em áreas afins, pelo próprio De Man, de metáforas bem menos felizes como "ferramenta" e "atração natural" –, o mínimo que se pode dizer, tendo em vista a mesma consistência interna tão louvada pelo autor de *The wild card of reading*, é que operações de desmascaramento como essa – ao pressupor uma passagem inequívoca da ignorância para um saber, mesmo se negativo – mostram-se em tudo incompatíveis com aquilo que costuma acontecer nos textos de Paul de Man como um todo. Donde a necessidade de um reexame. Apenas para ficar num caso óbvio, pode-se sugerir ao leitor que volte mais uma vez à passagem onde De Man comenta a última estrofe de "Among school children", de Yeats, e ao mesmo tempo propõe, contra toda a tradição da fortuna crítica sobre o poema, que se tente levar ao pé da letra a tarefa de separar o dançarino da dança,

ao invés de tomá-la apenas como uma pergunta retórica. À primeira vista, é uma sugestão que poderia até reforçar a seu modo a perspectiva de Gasché, se se pensasse na unidade aparentemente convalidada pela leitura retórica – em que dança e dançarino surgem como a sagração da identidade entre ato e agente – como o *erzatz* da mesma confusão ideológica que o De Man de Gasché acreditaria plausível eliminar. O que assume a forma de um raciocínio, se levado às últimas conseqüencais, que só tornará ainda mais inaceitável a breve crítica com a qual Gasché depois concluirá o seu livro, ao mencionar, sabe-se lá baseado em quê, mas decerto também em confronto insaneável com o próprio fundamento ambíguo de qualquer retórica, o apego de Paul de Man por "um principio não formalista de contradição", que seria justamente para Gasché um de seus principais "pontos fracos". Incompreensões à parte, contudo, para dar o derradeiro golpe de misericórdia nessa interpretação de ideologia, basta atentar para o modo como, numa passagem como a parafraseada há pouco – das raras em que De Man parece optar com clareza por um sentido e não por outro –, os dois tropos empregados tampouco parecem poder existir isoladamente – já que se mostram também a própria condição de possibilidade um do outro. Enfim, por mais que, ao se tomar o trecho sobre Yeats para discutir a ideologia, esse súbito deslocamento de contexto, para melhor cercar o problema, possa soar à primeira vista como um salto indevido – quase numa ênfase deliberadamente calculada para induzir concordância –, não é menos verdade que, se há algo que concorre de forma irresistível para enfraquecer Gasché, isso passa certamente pela resistência que a sua disciplina impõe sobre cruzamentos desse tipo – onde, no processo de tentar traduzir com a máxima fidelidade e precisão aquilo que um autor diz é preciso saber ler também que tipo de drama ou tensão essas passagens enformam. Daí que, para evocar um filósofo particularmente caro ao meu autor, tão ou mais importante que a atenção investida sobre os enunciados em si, seja o tato diante da "intenção de sentido" que neles se produz, que é a meu ver também o agenciamento mais propriamente teatral desses mesmos enunciados em enunciação, transformados graças ao silêncio da página branca em uma espécie de lápide. Mais portanto do que um pensamento mecânica e objetivamente atribuível a um sujeito x, – e nisso De Man é também paradigmático – o que tem lugar, no torvelinho dessa "Ubersetzung", é antes uma espécie de virtualidade produzida pela implicação recíproca entre as palavras usadas, e que, por vezes, em sua mistura de descontrole e artificiosidade, gera algo que pode nada fica a dever em efeito catastrófico a um daqueles monstros manufaturados dos romances góticos. Quadro tornado tão mais dramático quando, uma vez

reconhecido o potencial imprevisto, trata-se então de pensar nas consequências que dele se seguem; demanda que dará lugar a um momento onde, como espera-se aliás tornar evidente no próprio ritmo deste texto, são antes as tensões geradas-instauradas entre as palavras escritas que terminam por produzir também outra *anagnorisis*, que não é senão a minha agônica discordância em relação a Gasché. O que está dessa vez em questão, contudo, é uma entidade muito mais áspera e evidenciável que uma simples ênfase, e não passa senão pela maneira como cada leitor decidirá agir em meio a esse jogo impessoal tão tortuoso, enganoso e cerrado – e que para Gasché apenas conduz com insistência algo estéril a mais e mais aporias. Na visada que se prefere aqui adotar, entretanto, a destituição da agência que o jogo promove é e deve-ser, acima de tudo, a clareira a partir de onde se podem deslocar e reorganizar ênfases e posições, e ao mesmo tempo, e não menos, uma vez o embate iniciado, o mecanismo pelo qual se passa a também tomar parte dessa confusão – ao invés de tentar incautamente desfazê-la, como propõe Gasché. É o que leva, em suma, a que, suspenso no abismo entre o que o texto diz e aquilo que a leitura o faz dizer, o leitor se veja escandalosamente confrontado – mais hora, menos hora – com a impossibilidade de determinar ao certo onde termina uma ação e começa a outra. E contudo, ao tentar saber até que ponto isso é algo desejável ou simplesmente infernal – seja diante da incerteza gerada, seja diante do "fictional drive" que ela também ativa – nos vemos diante de um problema que, mesmo se mantido explicitamente descartado pelo livro de Gasché, retornará depois assombrando a última passagem dele que aqui será comentada, num trecho que trata, não por acaso, da famigerada indecidibilidade demaniana:

> The undecidability against which the double reading of mere reading comes up and which defines it as a rhetorical reading, is final, and it would seem paralysing. Indeed, decision is impossible since the double reading of the title has eliminated any possibility of a choice, both referential claims having been definitively voided. All there is, is an oscillation between equally impossible referential claims, which suspends judgement. There is neither escape from, nor solution to, this undecidability lest one take refuge in ideology. Undecidability here means the absolute impossibility of decision, for there is nothing to be decided anymore. The options have been voided, and the oscillation precludes the invention of a way out of the dilemma. In contradistinction to Derrida, for whom undecidability is not, finally, a linguistic predicament, De Man´s notion of undecidability is rooted in the structures of language, primarily concerning language´s referential capability and, consequently, its ability to convey truth. Whereas Derrida conceives the undecidability of the pharmakon as a matrix not only of Platonism but of the very possibility of an addition which gives Platonism to read and which thus offers the possibility of coming to

an understanding with Plato, undecidability for De Man permits no way out. Whatever might arise from it is irretrievably ideological. (GASCHÉ, 1998, P.182,)

Lendo uma glosa como essa, contudo, é difícil conter a sensação de que, no processo de traduzir e articular o pensamento de De Man, é como se Gasché se visse tentado a recair sempre na mesma generalização admonitória, como se quisesse recomendar aos que entram que deixem bem amarrada do lado de fora toda a esperança. Gerando um tipo de aceleração muito semelhante àquela da passagem sobre a ideologia, é o que acaba por fazer com que – e em não menor sintonia com a posição de solidez escolhida; com a incessante resistência do texto de Gasché à mimetização – vejamo-nos de novo defrontados com uma personagem tão sombria quanto intrigante. Bem feitas as contas, à vista dos álibis invocados por Gasché para justificar sua empresa, a prosopopéia algo cavernosa assim criada não deixa de consumar a seu modo uma certa estetização em surdina, quase como se, de forma tão perfeita quanto autista, a consistência implacável da lógica demaniana encontrasse justamente nos seus becos sem saída a sua melhor culminação. Mas isso, claro, apenas na hipótese de não se levar em conta também aquilo que pode estar implicado em seus silêncios, que são também o lugar em que essa "lógica" se faz retórica. E todavia, uma vez descartada tal possibilidade, é um pouco como se ficássemos para sempre à mercê de um mecanismo ao mesmo tempo cego e perfeito, no qual a mesma consistência implacável realçada por Gasché lhe confere um pouco a estatura de um desafio aporético. Condição que se não é por certo capaz de legitimá-lo de todo, ao menos desculpa uma breve visita aos referidos becos sem saída. Dito isso, porém, ao invés de logo invocar um testemunho em contrário, óbvio que o esforço para prevenir conclusões desse tipo deve necessariamente passar pelo teste da prática, sob pena de que, do contrário, essa força instigadora do silêncio – a meu ver fatalmente negligenciada no raciocínio que combato agora – transforme-se em algo tão rarefeito quanto as sufocantes aporias de Gasché. É o que torna portanto imperativo um contra-exemplo – neste caso, a ser tirado de um curto e luminoso ensaio de Ortwin de Graef, "Silence to be observed", onde a pragmática até aqui descrita apenas como um programa encontra, creio eu, uma de suas mais exemplares atualizações. Advirta-se apenas que, para que se atinja com isso o efeito pretendido, mais importante do que enfraquecer diretamente a leitura de Gasché, é também tentar perceber, na diferença das dicções escolhidas pelos dois leitores de Paul de Man, um fator que tem peso decisivo sobre o que cada um deles será capaz de ver, no

rebatimento de cada ponto de vista com as respectivas operações de leitura. Sendo também esse um dos momentos em que o valor d'**esta** empresa mais se põe à prova. Vale ressaltar ainda – e aqui temos um exemplo ainda mais cristalino da dialética demaniana de cegueira e "insight" – que, mesmo se a convenção disciplinar esposada por Gasché não seja em nada incompatível, obviamente, com a possibilidade de discriminar e desdobrar conexões remotas ou pouco conspícuas, essencial jamais perder de vista que, dados os limites por esta impostos a uma ficcionalização mais desbragada, esse tipo de leitura sempre verá com certa reserva o percurso realizado por um ensaio como o de De Graef, que, aparentemente deixando de lado a sondagem conceitual, toma como ponto de partida um daqueles muitos erros de tradução cometidos por De Man, e que tanto júbilo despertam em críticos como Stanley Corngold:

De Man translates the second of those two sentences as follows: " but I would not fulfill the purpose of this book if I did not reveal my inner sentiments as well, and if I did not fear to *excuse* myself by means of what conforms the truth" (AR 280, italics de Man´s). Between brackets, he adds the original French of the second subordinate clause of the sentence – or at least, he appears to do so: "… que je (ne) craignisse de m´éxcuser en ce qui est conforme à la verite…". It will be noticed, and De Man makes this abundantly clear by means of square brackets, that this quote adds a negation to Rousseau´s sentence, as if this did not make a difference , as if one was entitled to do so on the basis of the main clause(which he does not quote in French). Which is decidedly *not* the case. De Man knows French very well and should be able to tell the difference between " Je vais à Paris" and " Je ne vais pas à Paris". It is not much difficult than that, but somehow he does not do it. (DE GRAEF, 1989, P.61)

Ora, ao partir de um detalhe tão prosaico que passaria para quase todo mundo despercebido para, no que está ao mesmo tempo antes e depois desse trecho, relacioná-lo algo vertiginosamente com o silêncio de De Man sobre o seu próprio passado, é evidente que já entramos há muito num território temerariamente ficcional, que enredando pouco a pouco o seu presumido agente, o levará a uma conclusão no mínimo desconcertante. Mas ao mesmo tempo, dentro do jogo proposto por De Graef – onde é como se o eu assombrasse por via interposta cada procedimento retórico em que se elide – que torna de nova compulsória outra citação:

The hypothesis I wish to propose by way of, necessarily hasty, answer to this question is, as will have transpired already, that the anacoluthon in De Man's translation is in fact a parabasis, a sudden intrusion of the authorial voice, and this at a moment when this voice should be mechanically mimicking the voice of a predecessor. In other words: "I, Paul de Man, would not fulfill the purpose of this book if I did not

fear to excuse myself by means of what conforms to the truth". And *hence*: "I, Paul de Man, have to abstain from confessing my shameful past and from revealing my inner sentiments as well". Admittedly, such a dramatic interpretation is deceptive in its prosopopeic intelligibility, but, in one way or another, such intelligibility, akin but not quite identical to an intentional fallacy is quite unavoidable.
To excuse myself by means of what conforms the truth: that is what has to be feared. De Man explains: "The only thing one has to fear from the excuse is that it indeed will exculpate the confessor, thus making the confession (and the confessional text) redundant as it originates"(DE GRAEF, 1989, P.63-4)

Entre uma passagem e outra, contudo, mesmo aquilo que pode parecer levemente inverossímil em saltos especulativos dessa ordem – e que leva o próprio autor a amortizá-lo sob a modalização eufemística de uma "hipótese" – tem justamente por isso mesmo – pela crise de crença e credibilidade que acaba engendrando – o poder de conferir nitidez a uma série de protocolos críticos mais ou menos reificados, ao instaurar um laço de co-pertencimento automático com a resistência que aciona. Para não aludir à suspeita, talvez, de que uma articulação desse tipo – no arco que vai do eu a seu diferimento numa discreta supressão – seria cerrada e auto-consciente demais para ser também verossímil. De acordo com o espírito do ensaio de De Graef, portanto, diante de um autor com a lucidez retórica de um De Man , está-se sempre lançado numa situação na qual, para desespero de muitos, cada tema escolhido a partir dele – como por exemplo a questão da autobiografia que dá o mote do ensaio – precisará ser sempre enlaçado-diferido por sua articulação formal. E isso mesmo se, no decorrer da tarefa, o nivelamento de estratégias mais ostensivas e inequívocas, como essas que estão em suas frases, com o aparente falso erro que é a palavra que nelas não se encontra, leve o analista a construir uma hipótese que jamais será capaz de comprovar de todo, e que por isso, tem a mesma potência obsedante de um fantasma. Se convertido em tática de leitura, esse é um cuidado que irá gerar por vezes tensões tão fortes quanto surdas, mas que tornam também possível dizer – ou esta é a meta – que uma paráfrase incapaz de levar em conta tais refrações não é em nada menos indequada e equivocada que o diagrama matemático de uma peça de teatro. Por outro lado, se é verdade que jamais poderemos converter a hipótese de que parte De Graef em algo mais do que um fantasma – oscilando entre o erro do texto e a funcionalidade retórica das suas entre-linhas –, é certo também que, condenando-nos a habitar essa dúvida até a eternidade, esse mesmo ensaio é um bom exemplo do tipo de *insight* que pode ser engatilhado por uma quebra de decoro estratégica. Assim, se o trecho mais especificamente de "close reading" nesse texto parece converter a materialidade de uma página branca em meio de

expressão com dignidade própria – mas também lugar de descolamento entre aquele que escreve e o que é escrito –, a impressão geral criada por tal esforço, mais do que levar a uma contradição performativa pura e simples, antes perfaz uma desenho ao mesmo tempo frágil e poderoso, onde, tão decisivo quanto o rigor conceitual e a concentração analítica, é a atenção àquele mesmo silêncio a que há pouco se referia. Atenção, ressalte-se – e aí é preciso voltar às hipóteses detectáveis em velhos protocolos de leitura, desde presunções de neutralidade ao tato de saber quando parar... – que não é senão uma remota possibilidade para um leitor movido por prevenções como as de Gasché. Melhor dizendo: em contraponto ao aporte muito mais deliberadamente literário de De Graef – que aqui lê De Man como o sibilino e inapreensível personagem romanesco que ele também é –, em *The wild card of reading*, ao contrário, é quase como se, curiosamente, o imperativo de buscar coerência entre os enunciados tornasse o autor presa pouco a pouco de uma cegueira dupla, que ao mesmo tempo em que leva suas cuidadosas paráfrases, como se viu, a extremos inaceitáveis torna-o inevitavelmente insensível para o que está entre esses mesmos enunciados. Que é justamente a possibilidade, evocando ainda mais uma vez o raciocínio de De Graef, de que, nesse mesmo jogo de enunciados, o silêncio funcione muitas vezes como uma secreta e necessariamente jamais explicitada cláusula de coerência – como aliás me parece ser o caso de tudo aquilo que De Man "diz" sobre por exemplo o indecidível. Não por coincidência sendo esse precisamente o ponto também onde, respondendo à interpelação contida na incompreensão de Gasché, dá-se ainda a minha própria participação na pragmática que creio exposta e praticada por De Graef.

Utilizando a meu próprio favor a situação aporética descrita por Gasché, é uma participação que toma por base uma hipótese que me parece escapar por completo a sua análise – mas que o texto de De Graef de novo reforça e torna sedutoramente plausível, quando identifica na opacidade indecidível da retórica demaniana a própria condição de possibilidade de uma decisão desautomatizada. Ainda que isso não chegue a se constituir em De Man como uma pragmática explícita, essa desautomatização se torna especialmente inadiável quando, não podendo mais se espelhar-escorar em qualquer esquema prévio, só resta então assumir todo o risco da cegueira e arbitrariedade de um traçado novo. No limite, um risco que não é senão o efeito perlocutório dessa mesma fala evasiva, traduzida num movimento onde o acúmulo de indecibilidades pelo qual vai avançando um típico ensaio de Paul de Man – no que é também uma espécie de terra arrasada sobre toda a fortuna crítica acumulada por um dado autor ou questão – surge

como o artifício pelo qual, sem o amparo de uma idéia feita que a tradição lhe legou, o leitor é coagido a responder por si mesmo àquilo que essa mesma tradição-recepção já não parece mais capaz de solucionar. Nunca é demais ressaltar, porém, que o detalhe de que não haja em todo Paul de Man nada que possa ratificar essa minha leitura – como se vê, produzida quase que por uma contaminação-quiasmo com o ensaio de De Graef – só faz reforçar ainda mais a pertinência de sugestões como essa; tanto mais porque, se apontassem de forma mais explícita para um caminho qualquer, os textos de De Man não seriam nem tão desafiantes, nem tão cruciais: se se tornariam por um lado muito menos difíceis do que são, por outro, acabariam sendo também muito menos eficazes na despoletagem do tipo de efeito que agora alucino – com uma ajuda nada pequena de Ortwin de Graef. Daí que, na medida em que coloca o leitor em total desamparo, a mesma falta de saída de que falava Gasché possa ser vista também como a premissa sem a qual jamais poderia ter lugar um esforço tão hiperbólico quanto o de De Graef, que abandonando a segurança da paráfrase, prefere fazer da reticência o próprio fundamento da sua hipótese. Sendo essa mesma reticência, como se viu, aquilo que também lhe permitir colocar em perspectiva o acúmulo de leituras sedimentadas. Em certa medida, portanto, levado ao seu extremo esse raciocínio, o *cul-de sac* tenebroso do nosso princípio terminaria por se ver transformado num convite tão tentador quanto temerário – que consiste nesse caso justamente em tentar decidir o que não pode mais ser decidido, como é o caso por exemplo do acintoso erro de tradução que De Graef detecta. E que como se vê – jogando por terra todo o quietismo – é também o que impulsiona o vertiginoso salto especulativo, crítico e literário da sua leitura.

Em última análise, no entanto, se a confrontação esboçada entre Gasché e De Graef deixa muito pouca dúvida sobre qual direção aqui se privilegia, reduzir isso apenas a uma questão de preferência por abordagens heterodoxas seria não apenas inadequado como desleal. Não é difícil entender por quê: na medida em que contrapõe e indistingue retórica e biografia, a leitura de De Graef ocorre evidentemente num cronótopo muito diverso da leitura de Gasché, já que tem de saída que se haver com o problema criado pela falha biográfica de De Man. Em suma: se no caso de um livro como *The wild card of reading*, trata-se fundamentalmente de tentar dar sentido a um certo conjunto de textos, a intervenção polêmica de De Graef, ao contrário, já ocorre sob o pano de fundo dos debates gerados pela descoberta do passado colaboracionista, contando assim com um excedente de visão com o qual os textos de Gasché sequer sonhavam quando foram escritos. Excedente que acaba por tornar quase imperativo

algum tipo de exercício ficcionalizador, ainda se, na enxurrada de especulações que se seguiu, sejam raras as que se ombreiem à de De Graef em termos de sofisticação e persuasividade. O mais irônico e inquietante, porém, é que, sendo De Graef o próprio responsável pela descoberta desses mesmos textos colaboracionistas – ocorrida nas fases preliminares de sua pesquisa de doutorado em Louvain –, até a maneira como a questão é tensionada na articulação com Gasché – ou seja, com a biografia funcionando aí quase como uma linha de fuga para além dos protocolos objetivizantes, uma vez que tornando inevitável a obrigação de ler o interstício – não deixa de soar sob muitos aspectos levemente inadequada – no que é também um exemplo, e dos mais fortes, para evocar de novo o raciocínio de "Setzung und Ubersetzung", da dificuldade de distinguir atos de fala de juízos que supostamente descrevem estados de coisas. Nada mais esperável, portanto, que nos dois livros em que apresentará o resultado final de sua fatídica pesquisa, De Graef escolha justamente como fio condutor a complicadíssima relação entre a vida e obra de Paul de Man, num movimento que, por seu rigor e exaustividade, é tanto uma crítica implacável do legado do autor belgo-americano como um resultado direto de uma intensa imersão nos seus textos.

Começando por alguns dos mais constrangedores ensaios do autor durante a sua temporada no *Le soir*, e depois acompanhando linearmente a sua progressão até mais ou menos a altura de *Blindness and insight*, a pesquisa de De Graef, em sua calculada obliquidade, parece concebida sob medida para não se fechar. Assim, se na sua camada mais epidérmica e literal, não há pruridos em buscar racionalizações de colaboracionismo em textos já situados nos anos 50, ela raramente cai na armadilha de propor imputações causais diretas, avançando antes por meio de uma espécie de cadeia de ecos entre essas duas instâncias. Efeito para o que também contribui, e não pouco, uma escrita toda ela perfurada por silêncios e interrupções, em que a montagem em pequenos blocos de frases retiradas e mortificadas quase em ready-made é um recurso tão utilizado como a argumentação mais longa, criando assim uma alternância entre o mergulho em *close reading* dos capítulos mais minuciosos e trechos que são puro "understatement". Ao mesmo tempo, se na contundência de algumas das articulações que estabelece, há elementos mais que suficientes para desagradar a igreja demaniana, a opção por sondar as principais retificações e desvios desse pensamento – no arco que vai entre o que De Graef identifica como uma ideologia da serenidade no período inicial até a preocupação com o Romantismo que dará o norte da maioria dos textos dos anos 60 – tem ainda o mérito de tornar tremendamente táteis as não poucas hesitações dessa

primeira escrita demaniana, muitas vezes dissimuladas sob seu característico tom peremptório. De forma que, entre o que De Graef acredita ir se construindo em cada um dos períodos que propõe e as ficções por ele escolhidas para servir de síntese para tais modulações – e que encontram no título de cada um dos livros a sua melhor sinédoque – , pode-se muitas vezes experimentar uma estranha sensação de simetria, como se muito daquilo que De Man dirá sobre a ideologia estética, em seus últimos livros, fosse aplicado contra os seus próprios textos de algumas décadas antes. Correspondendo a leitura de De Graef, em grande parte, ao trabalho de, por detrás dos ontologismos que marcam muitos desses textos – da propensão que têm eles de seguidamente se lançarem em um salto generalizante e definidor, onde da análise de autores tão diferentes como Montaigne e Mallarmé, passa-se muitas vezes para uma tentativa de estabelecer em definitivo a essência do literário – procurar capturar o eco refratado de uma confissão postergada e muitas vezes, não especialmente abonadora. Detalhe a se notar, contudo, é que, ao contrário do que se via no ensaio do mesmo autor há pouco glosado, tanto em *Serenity em crisis* quanto em *Titanic light*, parece haver pouco ou quase nenhum espaço para a empatia, o que, à primeira vista pelo menos, pode soar até um tanto decepcionante para os que souberam apreciar a argúcia de "Silence to be observed": afinal, se o que faz a novidade e o interesse de um texto como esse é justo a capacidade de, sem jamais desviar o foco do colaboracionismo, conseguir perceber também, nas filigranas das estratégias formais do De Man teórico, uma poderosa resposta ética a esse mesmo passado, as leituras contidas nos dois livros citados muitas vezes não estão livres de por vezes incorrer em referencializações apressadas, cuja conseqüência mais imediata é fazer com que a tensão metaléptica de antes – cristalizada numa possível inversão dos lugares da causa e do efeito, ou na suspeita de que a causa afinal nada mais seja que o efeito do efeito – se veja nestes momentos estabilizada numa direção unívoca. Assim, se no caso do primeiro livro, por exemplo, De Graef é particularmente feliz em mostrar de que forma, num ensaio como "Process and poetry", a distinção declaradamente não valorativa entre os poetas do processo e do ser, afirmada a princípio, vai sendo seguidamente sabotada pela própria lógica do texto, que se inclina de maneira gradativa muito mais para os do primeiro grupo que para os do segundo, o mesmo não pode ser dito, por certo – apenas para citar um exemplo aleatório –, sobre a passagem em que o autor tenta inserir De Man no debate Camus-Sartre, a partir de uma pequena sugestão contida no desfecho de "Montaigne and transcendence". Isso para não falar no momento, ainda menos convincente, em que, talvez pelo zelo excessivo de

desautorizar Paul de Man, De Graef acaba turvando também a sua própria penetração crítica, ao referir-se à imagem da nogueira de Malraux como perfeitamente "wordsworthiana". Qualificação aliás que, tendo em vista aquilo que de Man diz sobre este poeta em " The rhetoric of temporality" – num comentário que nada mais é que o contraponto invertido da leitura de Malraux – é no mínimo resultado de uma indistinção algo precipitada, e graças à qual a serenidade nada ambígua da árvore em questão se vê confundida com outras serenidades muito menos óbvias e tranquilizadoras, e de que a imagem da queda d´água do *Prelúdio* ("the stationary blast of waterfalls...") é muito provavelmente a melhor síntese. Ficando a cargo do leitor, obviamente, agora checar por si mesmo a maior ou menor validade das minhas próprias retificações – aqui propositadamente mantidas num nível muito esquemático. Num plano mais imediato, contudo, entre a agudeza atestada pelo De Graef ensaísta e a regressão que parece por vezes se entre-mostrar no percurso dos dois livros, escritos num tom em tudo distante dessa ficção telepática que é "Silence to be observed", a sensação de falta de sutileza e resistência pode sugerir algo da ordem de uma retirada defensiva, que, na pior das hipóteses, denegando abruptamente a provocativa ofuscação de primeiro ensaio citado, selaria agora a entrada de De Graef no time dos acusadores.

Note-se de passagem , contudo, que, por maior que seja entre um momento e outro a variação de registro – uma variação que parece quase nos convidar a tecer um narrativa que a amorteça –, isso tampouco significa contradição: afinal, considerando-se que o foco escolhido pelos 2 livros de De Graef quase nunca abarca diretamente o De Man maduro, uma hipótese capaz de dar coerência à suposta dissonância seria tentar entender a maturidade teórica de De Man como correspondendo também à sua maturidade retórica, a se dar no momento a partir do qual, enfim, sem sucumbir às tentações ontologizantes dos anos 50 e 60, o crítico aparece senhor de um dispositivo textual apreciavelmente mais ágil e oblíquo. Ao mesmo tempo em que remói obsessivamente a nódoa do colaboracionismo, esse dispositivo se mostra também capaz de alçar o problema a um outro nível de complexidade e universalidade, aumentando consideravelmente os custos de uma desqualilificação sumária. A crer-se em tal raciocínio, portanto, o que estaria em jogo no último De Man, ao contrário do que se vê em textos como "Montaigne and transcendence" e "Process and poetry", seria antes a própria impessoalidade do mecanismo linguístico, entendido como um tipo de funcionamento que se pode precariamente habitar mas jamais controlar. E não, enfim, como a tentativa mais ou menos bem sucedida, como de início, de fazer com que, no

hiato entre o texto e a biografia, uma avaliação estética sub-reptícia funcione como uma solução de compromisso com o inconfessável. Hipótese tão mais poderosa, entre outras coisas, se pensarmos que, em contraste com a "monstruosa serenidade" a que De Graef se refere a certa altura, o que caracteriza a dicção demaniana, nessa última fase, é muitas vezes também uma espécie de eterna suspeita lançada sobre si mesma, que faz então com que toda tentativa de propor um sentido seja quase sempre atravessada pela intuição da armadilha que essa proposição nos arma. Importante ressaltar apenas que, tendo em vista o caráter altamente agônico de ensaios como os sobre Kleist, Shelley e Rilke – textos que parecem desenhar para cada um desses autores um novo rosto –, só mesmo uma leitura muito desatenta à rede crítico-intertextual seria capaz de ver em cada um desses labirintos apenas uma acomodação ultra-cética; postura que é aliás performativamente negada pelo próprio efeito de terra-arrasada que eles geram, com a microscopia funcionando aqui como uma passagem secreta a uma espécie de zona de anterioridade aos sentidos que a tradição estabelece. Frise-se, porém, que, à falta de mais textos de de Graef sobre o de Man maduro, tudo o que vem se dizendo até agora a partir dos 2 livros acaba condenado a jamais abandonar o plano da especulação – com a diferença, contudo, de que, como aliás bem mostra também De Graef em seu ensaio incluído em *Discontinuities*, talvez não seja senão no desconforto que esse estado produz que se esteja efetivamente tomando parte de uma verdadeira leitura – quer pela incapacidade de diferenciar nitidamente aquilo que é do texto do que nele se projeta, quer ainda pela incapacidade de saber ao certo, como e/ou em que medida, aquilo que se supõe implicado num silêncio pode modular ou alterar o que está explicitamente escrito. Ou até mesmo obliterá-lo.

Contra a validade de tão sedutora ficção, entretanto, depõe ainda a possibilidade de que, um belo dia, com o lançamento do prometido terceiro livro de De Graef sobre Paul de Man, o autor acabe mostrando a pouca validade disso que agora sou eu que especulo a partir do que ele (ainda) não disse, tendo como ponto de partida uma pesquisa, nunca é demais lembrar, que, pelo menos de acordo com o prefácio de *Serenity in crisis* deveria se exaurir no âmbito dos 2 volumes citados; proposta que será aliás inequivocamente diferida e denegada logo nas primeiras páginas de *Titanic light*. A uma luz mais favorável, no entanto, a primeira promessa não cumprida de De Graef não deixa de ser também ilustrativa do mecanismo pelo qual um texto pode ou não extravasar autobibliograficamente a si próprio – não obstante a assertividade e a segurança que cada fragmento isolado demonstre. Para não mencionar a capacidade,

tanto num livro quanto no outro, de, em pequenas nuances captadas entre os ensaios de De Man, perceber já o esboço ou mesmo a atualização de novas modulações; capacidade para o que muito contribui, sem dúvida, a atenção quase filológica do analista belga, que se vale aqui não apenas de textos canônicos como também daqueles incluídos no já citado *Romanticism and contemporary criticism*. Cuidados como esse, de resto, acionam também inevitavelmente outros peculiares efeitos persuasivos, que se tornam tão mais distinguíveis, por exemplo, se comparados ao corte muito mais marcadamente sincrônico de Gasché. Ou seja: se esse último parece no todo pouco ou nada preocupado com os momentos embrionários – uma vez que opta por descrever o funcionamento da máquina no momento em que ela já surge atuando com força plena –, a abordagem de De Graef, ao contrário, joga todas as suas fichas na necessidade de reforçar a inscrição histórica, seja quando se detém sobre as esquivas que proliferam nos textos dos anos 50, seja quando ainda, já no segundo volume, defende-se a idéia de que, na genealogia da virada retórica demaniana, estaria a luz titânica emanada da perturbação incomensurável que é o Romantismo. Uma luz cujo impacto para De Graef se vê depois, de certa forma, dissimulado-apaziguado pela mecânica dos tropos:

> *Allegories of reading* is emphatically marked by the "earlier and unresolved question" the trope reproduces even as it exposes the titanic light of romanticism "to the clarity of a new ironic light". " Light covers light… and creates conditions of optical confusion that resemble nothing as much the experience of trying to read (De Man´s work), as its meaning glimmers, hovers and wavers, but refuses to yield the clarity it keeps announcing". " Nothing more obscure than this clarity". In the face of the temptation to translate this profoundest obscurity as itself the serene light of De Man´s clarity – a clarity we not have to fear because we have already blindly understood its power as the very pulse of the machine – our task, perhaps, is to prevent De Man´s historical concern with Romanticism from being forgotten in the cause of Reading. Even if the trope turns away from the predicament of the post-Romantic, its titanic light must perhaps be allowed to exist in De Man´s work, be it under the most tenuous of the conditions. What shines through this violent light is the resistance of De Man´s history. (DE GRAEF, 1995, P. 214-5)

Se lido literalmente, por sinal, o trecho acima tem tudo para soar como a reedição de uma típica narrativa regressiva, como se, na prosopopéia aí enlaçada a Paul de Man – uma entidade aliás muito mais ativa e poderosa do que aqueles que acreditam dela se servir – tivéssemos também um disfarce defensivo para o peso do evento, que se vê como que traduzido agora num torniquete retórico impessoal. E contudo, mesmo que o próprio De Man, conspicuamente, afirme que *Alegorias da leitura* não é de

maneira alguma um livro sobre “o Romantismo e sua herança”, o simples fato de que, no mesmo prefácio do qual foi retirada esse negativa, o autor escrever ainda, com sua tão deslida falsa modéstia, que a pesquisa iniciada sobre o Romantismo acabou por depois precipitá-lo em “dificuldades insuperáveis”, só faz reforçar ainda mais a validade da intuição de De Graef, que se não pode assim ser simplesmente descartada como um erro, tampouco detém em si toda a verdade da trama. Note-se, entretanto, que se a discussão da episteme crítica anti-romântica que De Man elege como antagonista é por certo o momento em que vemos De Graef exercer com mais afinco e intransigência o papel de advogado do diabo – como, por exemplo, ao colocar na berlinda a legitimidade da apropriação demaniana do círculo hermenêutico de Heidegger(como se essa apropriação fosse algo despropositado diante do caráter constitutivamente estreito da disciplina da crítica literária, e não uma forma de colocar em xeque radicalmente a pedra fundadora defectiva dessa mesma disciplina...) – é bem verdade, no cômputo geral, que é esse o momento em que o autor chega também a seus *insights* mais preciosos e originais. Especialmente digna de louvor, nesse sentido, é a dobra imprimida quando, tendo como ponto de fuga aquilo que depois se tornará *Blindness and insight*, De Graef opta por provocativamente desconsiderar, no andamento fragmentário de sua análise, o efeito autobibliográfico de “A retórica da cegueira” sobre o volume como um todo. Construindo com isso a sua máquina de guerra portátil contra a idéia unificadora de livro, o resultado é que, tratando cada um desses ensaios como uma peça autônoma, consegue-se realçar ainda mais exponencialmente o atrito e o intervalo entre eles, assim como a retificação a posteriori que tentava saneá-los. Pari passu, se o autor está correto em fazer do estruturalismo um dos principais oponentes de De Man nos finais dos anos 60, de outra parte, o recuo até as veleidades anti-românticas do jovem colaboracionista – em que pese o contraste das tais veleidades com a posterior conversão – torna-se bem menos digno de nota, no fim das contas, do que a articulação de linhas paralelas que o seu texto vai criando, articulação que desenha um De Man sempre operando em dois fronts, mas que parecem muitas vezes ser um só único. De um lado – no plano por assim dizer mais “epistemofílico” (sic) de *Blindness and insight* –, há a preocupação de sondar os momentos, no trabalho crítico, em que os pressupostos de cada método e/ou autor se tornam os artífices mais ou menos voluntários de uma objetivização tranqüilizadora, que para o de Man de 1971, aliás, não é senão um arcabouço defensivo contra a principal intuição-torção do momento romântico, contra a luz inapelavelmente ofuscadora que daí emana. Ressalve-se apenas que, filtrado ainda

sob o prisma do vocabulário ainda algo ontologizante do primeiro De Man – que tem talvez sua melhor amostra logo nos textos de abertura de *The rhetoric of romanticism* –, a dificuldade que depois levará à virada retórica dos últimos anos se apresenta ainda como um desenho muito marcadamente dicotômico, que é o agón de uma certa consciência infeliz com as variadas falsas seguranças fornecidas por suas objetivações, vistas aí menos como anterioridades que como peripécias : de certa maneira, quase um congelamento induzido por esse insidioso manto-de-Nesso que é a linguagem. Na rigorosa sondagem de De Graef, porém, contraposições dessa ordem acabam sendo também sensivelmente amortecidas em suas pretensões totalizantes; tanto que não é difícil ao autor mostrar, quase numa refutação, como muitos dos momentos em que De Man identifica mais incisivamente esse primado da consciência – como por exemplo a quinta reveria dos *Devaneios do caminhante solitário* – dão-se antes por uma delicada troca de qualidades e posições entre interior e exterior – aquilo que o De Man tardio chamará de quiasmo –, e não no registro de clivagem drástica que os primeiros textos sugerem. Dito isso, contudo, e considerando ainda o ganho de autoridade implicado nessa renitente disposição a "nada conceder", não se pode também negar, de outra parte, que, nas aparentes desatenções ou mesmo distorções em que teima em recair, a leitura demaniana torna-se muito mais compreensível à luz do foco polêmico que De Graef, melhor que qualquer um, nos ensinou a ver. No caso, um foco que aponta para a necessidade de, na narrativa que tenta dar conta da própria Modernidade, reinscrever e reconsiderar drasticamente o papel do Romantismo, menos como uma ilusão superável do que como uma espécie de lucidez veemente e atordoante. Apenas não se perca de vista, porém, que, à luz das estratégias oblíquas do último De Man, tudo o que parece inadequado ou generalizante em ensaios como "The intentional structure of romantic image" – à vista da maneira como o par sujeito-objeto é aí ainda conservado em última instância – pode também adquirir a posteriori o status de uma tentativa exploratória não de todo bem sucedida – tendo como linha de fuga algo que anteceda essa diferenciação entre sujeito e objeto; termos que seriam assim devolvidos à sua condição de catacreses. E todavia, constatado também o caráter inevitável dessas mesmas catacreses, entre os desdobramentos mais interessantes de um rigor desse tipo acha-se a possibilidade de fazer com que, desse modo, o sujeito tampouco descartado pelo último De Man surja menos como uma premissa do que como o efeito não calculado de uma tarefa da qual se perde o controle. Ou antes como talvez uma espécie de mecanismo cego – porque permanentemente aprisionado pelos gestos de que se quer e se supõe senhor. Nesses

termos, se fosse o caso então de buscar um tropo capaz de traduzir essa mesma anterioridade, nenhum melhor do que aquele que dá o titulo ao segundo livro de De Graef, e que lhe rende, não por acaso, outra percepção valiosa:

> Romanticism, we know, cannot be "released " in this way: no "demythologizing" can translate its titanic light into the illusion of pure, forgetful memory. It is by this Titanic that we are defined as historical beings and it is as the product of such definition that we want to be interpreted. The privilege of Romanticism, then, is that itself enacts this interpretative process in reflecting on its own titanic origin. Romanticism is itself a *mise en abyme* of our relation to Romanticism: it performs the task we too must perform while its performance is also the material our performance must process. Yet this mise en abyme opens a fracture in the system: if the truth of Romanticism is its interpretation of its own titanic origin – that is, Romanticism – then the interpretative moment in Romanticism is itself titanic. In other words, Romanticism´s auto-interpretation becomes for us itself the transgression the interpretation reflects on: the interpretation of the act is the act we must interpret. Their interpretation of the act in which they have extensively taken part is their act in which we have taken part up to to a point even in its passing away and which we must now interpret. (DE GRAEF, 1995, P.119)

Ora, ao elevar o *mise-en-abîme* agora finalmente à condição de tema, e mostrar assim a fratura que ele abre em cada sistema interpretativo, é uma passagem que pode servir de ponto de articulação para quase tudo o que se vêm dizendo até aqui, seja no que respeita a De Man, seja no que respeita às tentativas de apreendê-lo. No entanto, se é o caso de priorizar a totalização em detrimento da deriva, é um trecho que funciona quase como uma bomba de sucção em relação ao em aparência abandonado texto de Derrida; o que de certa forma deixa ainda entrever um monograma de circularidade por trás da superfície tortuosa do meu próprio trajeto. Desse modo, sob a aparência de casualidade do enlace unificador, é quase como se fosse possível notar agora o índice de uma insistência querendo avidamente tornar-se lei; lei que é quase como a descoberta inevitável a que o texto nos levou, nessa retroação que faz também ver com outros olhos o suposto percurso errático. Acrescente-se, porém, que a menos que se queira transformar a convergência em indiferenciação, é preciso ter o cuidado de que, a partir dessa chance de sinopse totalizante que o mise-en-abîme cria, a peculiaridade da ocorrência desse tropo nos três autores aqui abordados seja pensada tanto a partir do que "diz" cada voz quanto da distância que toma para dizê-lo. Cuidado que não é senão o corolário da certeza de que, se De Graef e Derrida foram de fato contagiados pela doença-De Man, uma questão desse tipo jamais poderá ser impunemente "apenas" tematizada.

Como se pode perceber com nitidez na última citação, esse encalacrar-se do texto sobre si mesmo, para De Graef, surge antes como uma tentativa de síntese da especificidade do Romantismo – desdobramento que é também da passagem na qual, cripticamente, De Man afirma que estudar esse momento nada mais é que estudar o nosso próprio passado. Ao passo que, em Derrida, em contraste, é algo que acontece antes e sobretudo no modo como a própria escrita avança e se trunca, o que não quer dizer, entretanto, que não haja também no seu texto uma abordagem por assim dizer "teórica" do *mise-en-abîme*, como bem podem comprovar aliás os leitores da página 92 da edição americana de *Memoires*. Porém, ainda que o comentário de Derrida, nessa mesma passagem, seja como sempre tão precioso quanto aparentemente casual, o fato é que, entre uma ofuscação e outra, a prerrogativa de fixidez e totalização de um mergulho temático explícito tende também a ir empalidecendo ao sabor do movimento retórico e narrativo da sua escrita, que já a partir de sua primeira frase – "nunca soube contar histórias" – nada mais faz que enrodilhar-se nas complexidades que gera – quase como um guitarrista esculpindo virtuosísticamente o seu próprio *feedback*. Nada mais distante disso, aliás, do que a impressão de um modo geral produzida pelos livros de De Graef, que de início aliás parece tão longe do mimetismo quanto Gasché – seja pela desconfiança teórica que muitas vezes mantém, seja pela tocada retórica que os caracteriza como um todo, compostos que são muito mais como uma colagem fraturada por interrupções e reticências do que ao feitio da imersão claustrofóbica dos imensos parágrafos demanianos. E ainda assim, se à primeira vista quase tudo parece aí separar analista e objeto, tanto mais curioso perceber então, no prefácio de *Serenity in crisis*, um parágrafo atravessado por uma frase, irrevogavelmente, que nada mais é que um *sampler* de um trecho já aqui referido de *Alegorias da leitura*:

> One of the most persistent criticisms of the work of Paul de Man is that it systematically effects a rejection of "history" , "experience", "politcs", "humanity" – in short, " the important issues" – in favor of impersonal "textual forces" our "rethorical mechanisms". In an attempt to comprehensively adress this criticism, I initially set out on a preliminary synopsis of de Man´s writing before his pivotal 1969 essay, "The rethoric of temporality", in which this "programmatic (and utterly simplistic) substitution of technical-rhetorical categories for existencial categories" is generally held to have definitively acquired shape, but *I soon found myself unable to progress beyond local difficulties of interpretation* and was forced to substitute the terms of theses difficulties for those of explanatory summary.
> Serenity in crisis is the first of two books that try to perform this substitution. (DE GRAEF, 1993, P. xi, itálico meu)

Não sendo todavia esse o único momento em que esse tipo de coisa acontece nos livros de De Graef, que parece por vezes sofrer de uma irresistível propensão às *private jokes*, a hipótese que irei propor por ora tem menos a ver com a relevância teórica do que o trecho acima diz do que com o caráter eminentemente alegórico que ele pode adquirir – no conjunto de uma argumentação, até segunda ordem, que parece recusar de forma taxativa todo *mise-en-abîme*. E todavia, que através daquilo que faz vibrar em pequenas sutilezas como a frase aqui posta em itálico por mim, sugere também a palpitação subterrânea de um incessante combate de dicções, que contrapõe e confunde as vozes do analista e a do analisando. Contudo, se tais dicções surgem muito mais indistintas em "Silence to be observed" – artefato bem mais ostensivamente demaniano que os dois livros em questão – elas já se encontram bastante discerníveis em *Titanic light*, que parece também marcar o afastamento individuador do aluno em relação ao próprio mestre. Daí que, no tom tão casualmente discreto da frase em itálico, não seja difícil também entre-ler um tipo de artefato que não deixa de ter algo de apotropaico, quase como se, uma vez assegurada a individuação, De Man pudesse retornar agora devidamente domesticado e dissolvido até o limiar de nem sequer ser notado, num trecho sem dúvida muito menos importante do que aquele em que surge o *sampler* mais conspícuo de "Silence to be observed":

> In a text that was first published under the overdetermined title " The purloined ribbon", and which moreover explicitly consider "dubious translations", "literary falsifications" and "textual distortions" (AR 295), this illegitimate and defiantly square-bracketed inversion of an apologetic prohibition – " I should not fear to excuse myself" – in an anapologetic maxim – " I have to fear to excuse myself" – cannot but go unnoticed. But neither can it be entirely "accidental"." The pattern is too interesting not to be deliberate"(BI 2 140).(DE GRAEF, 1989, P. 61)

No contraste criado entre as duas citações acima, creio haver elementos mais do que suficientes para reconsiderar o problema que se levantou páginas atrás, quando, a partir do abandono da especulação ficcional de "Silence to be observed", insinuava-se uma possível regressão entre o ensaio e os dois livros de De Graef: hipótese que me vejo forçado agora a abandonar. Para fazê-lo, contudo, é preciso jamais perder de vista como, em seus distintos modos de operacionalização em cada um dos trechos, esses *samplers* sempre sinalizam também para a necessidade de se estabelecer uma distância segura; distância de resto praticamente impossível no último trecho transcrito, quando a

frase retirada expressamente de “A retórica da cegueira” – uma frase devidamente posta entre aspas, ao contrário da outra – é na verdade um elo decisivo para a argumentação do ensaio como um todo. Por isso mesmo, na medida em que deve uma de suas articulações mais cruciais à voz de um outro – hóspede tão parasita quanto conspícuo na argumentação de De Graef –, o ensaio fica desse modo deliberadamente comprometido por um efeito de ventriloquia, que termina por embaçar a fronteira entre De Graef e o seu pretenso objeto, e de uma forma aliás nada prudente, a depender do auditório. Um movimento perfeitamente subsumido, como não poderia deixar de ser, por aquilo que De Graef mais tarde dirá, e há pouco reproduzimos, sobre o *mise en abîme* do Romantismo, e que tem justo na sua luz titânica um de seus heterônimos. No trecho mais recente, entretanto, uma vez o *sampler* transformado em “boutade” inofensiva, é quase como se vislumbrássemos alegoricamente os dividendos de um bem sucedido exorcismo, com a incorporação da passagem da prosa demaniana confortavelmente situada em um ponto muito menos crucial que o anterior. Se por um lado esse é um procedimento que remete para o primeiro ensaio quase como uma piscadela, por outro lado, uma vez cotejado com o seu análogo, ele só faz reforçar ainda mais a segurança da distância tomada. O que pode bem ser somente mais um disfarce – mas no qual se insinua também uma outra dobra onde, no intercurso entre as aspas e a falta delas, o importantíssimo *insight* de De Graef sobre o *mise en abîme* demaniano funciona como uma alegoria do efeito de enredamento que a leitura de De Man provoca, e ao qual, como se vê, De Graef parece claramente sucumbir em “Silence to be observed”. Ressalvado o efeito alucinatório, contudo, se tampouco trata-se aqui de buscar um conhecimento completo e inequívoco – conhecimento aliás de resto incompatível com a inabolível dúvida ficcional que a leitura de De Man inicita –, não é exagero dizer que, se comparada, por exemplo com uma leitura como a de Gasché – que mantém-se todo o tempo professoralmente imune a esse tipo de abalo –, a de De Graef é retoricamente muito menos ingênua. E não é senão por levar seguidamente a suspeitas como essa – tendo o cuidado porém de fornecer ao mesmo tempo todos os instrumentos necessários para isolá-la – que o seu exercício toca num ponto muito mais fundamental que o de Gasché, e não apenas em relação à obra de que trata. Não deve ser mera coincidência, aliás, que o livro do qual foi extraída a última citação tenha justamente como epígrafe o seguinte comentário de Paul de Man:

Paraphrase is the best way to distract the mind from genuine obstacles and gain approval, replacing the burden of understanding with the mimicry of its performance. Its purpose is to blur, confound, and hide discontinuities and disruptions in the homogeneity of its own discourse. The precision of what is being said is not taken too seriously . It is not, after all, the privilege of the arts, as opposed to sciences, to play freely with the truth and falsehood for the sake of graceful effect?"(DE MAN, Paul. In.: DE GRAEF, 1995, P. IX)

Um trecho mais que adequado, sem dúvida, tanto para evidenciar um dos meus problemas centrais – no intervalo entre aquilo que diz De Man e o que dele dizem –, quanto para iluminar em retrospecto a abordagem de De Graef, seja no modo como põe ficcionalmente sob suspeita a sua própria empresa, seja no empenho com que resiste à tentação mimética. Angústia de que se mantém comodamente à salvo um texto como o de Gasché, mesmo se ao ônus de, em momentos como a discussão da leitura em Derrida, a desenvoltura e fluência com que o autor se entrega ao trabalho da paráfrase – crendo ser possível dele desincumbir-se sem qualquer contágio e/ou mise-en-abîme – termine criando depois um forte ruído com outras passagens. E isso, de certo, não tanto pela falta de consistência da argumentação de Gasché sobre a leitura – que vista em cada peça isolada jamais é menos que impecável – do que pelo conteúdo algo explosivo daquilo que se parafraseia – sendo "conteúdo" aqui, feitas as contas, uma metáfora tão suave e cordata quanto insuficiente. Para efeito de recapitulação, todavia, se for o caso de determinar um dos lugares nos quais esse intratável conteúdo se converte em veneno, basta ter em vista, por exemplo, o tom aprovativo utilizado quando Gasché se põe a discutir como, na *Farmácia de Platão* de Derrida, se encena a arbitrariedade da fronteira entre filosofia e sofística – e mais do que isso, a quase necessidade que tem a primeira de empregar os artifícios da segunda. Ao fazê-lo, contudo, o resultado é que, por mais que marque depois enfaticamente o dever de distinção, é quase como se ele mal se desse conta da promessa que subscreve – nem que seja somente por um momento brevíssimo, e nem que trate logo depois de remanejá-la. Ao mesmo tempo, se, entre as implicações mais cruciais dessa promessa, está a necessidade de considerar, antes de se pôr a falar em nome da Filosofia, o próprio texto da racionalidade como produto de um doloroso e acidentado drama de diferenciação, não parece difícil dizer de novo qual é o texto mais forte entre esses dois: não por acaso, é exatamente aquele que disso não trata de maneira explícita, optando por dissolver o drama num jogo de sinais gráficos. Daí, em suma, porque, no seu andamento não raro francamente hostil àquilo que analisa – como o comprovam expressões como "maturidade terrível" e "consciência

irônica monstruosamente feliz" –, De Graef soe muito mais conseqüentemente "demaniano" que Gasché, e nos forneça por isso também uma "paráfrase" bem mais autorizada, já que infinitamente mais atenta às descontinuidades e dificuldades do texto que aborda. O mais curioso, contudo, passando agora do plano da enunciação para o dos enunciados, é que um leitor com pouca paciência para esse nosso *roman à clef* – algo girardiano, em seu cerrado tecido de rivalidades – poderia muito bem apenas ler os dois livros de De Graef como uma pesquisa de minúcia quase filológica, cuja autoridade é reforçada sobretudo pela desconfiança que atravessa o texto como um todo; texto, ao contrário dos apologetas de De Man, que não só não parece disposto a fazer da obra um álibi para a biografia como tampouco perde de vista a condição infernalmente indissolúvel desse nexo. Permanecendo ainda em suspenso no entanto – e muito provavelmente para todo o sempre – a pergunta sobre quais seriam aí o lugar da causa e o lugar do efeito.

Mesmo que esteja muito longe de ser conclusivo, um raciocínio desse tipo ajuda a entender sem dúvida como, em se tratando de Paul de Man, uma assertiva a princípio colocada no plano da abstração teórica – como por exemplo a discussão da figura da metalepse que fecha o parágrafo anterior – pode também ser lida contra o pano de fundo de um problema muito mais dolorosamente tangível, e que a análise de De Graef também exemplifica como nenhuma outra – tanto em seus momentos mais fortes quanto nas eventuais associações apressadas em que recai. Mal comparando, se a biografia do homem Paul de Man para o seu leitor De Graef não pode nem deve funcionar como um abre-te-sésamo hermenêutico, talvez seja porque, na ressonância recíproca entre vida e obra, ambas atuem mais como linhas paralelas do que como base e fundamento uma para outra – um pouco como a melodia que migrasse continuamente de instrumento em instrumento, sem no entanto jamais se dar a conhecer por completo em nenhum deles. Ou ainda, se é o caso de frisar mais a descontinuidade do que o enlace, como duas versões alternativas da mesma composição musical – que, a exemplo de *Ascension*, contudo, por ter também muito de contingente em suas cristalizações finais, induziria menos à procura da forma definitiva do que ao conflito que cada uma delas inscreve em relação uma à outra, na persistente não-coincidência entre essas e o nome que as une-separa. E ainda assim, isso nem é sequer o início de uma solução: pois, se no contraponto aqui criado entre Gasché e De Graef, o conhecimento do sub-texto biográfico é , como já se disse, uma vantagem de perspectiva para a leitura do segundo – que assim não pode mais ignorar o componente de performatividade de toda prática

teórica, e não apenas da de Paul de Man – basta que se atrite o texto de De Graef de novo com o de Derrida para que tudo se torne ainda mais escorregadio que no primeiro confronto. Entende-se por quê: para além da convergência de ambos quanto à centralidade do *mise-en-abyme*, uma impressão quase irrecusável, em se tratando de Derrida, diz respeito ao caráter quase inverossimelmente certeiro de suas escolhas temáticas – como, por exemplo, fazer da autobiografia o fio condutor de toda a primeira parte do seu livro, ou se deter tão premonitoriamente na passagem em que De Man compara lembranças indesejadas a filmes ruins. Opção tão mais impressionante, de resto, se se levar em conta o detalhe de que, no momento em que escreve seu texto em 84, Derrida não tinha decerto a menor idéia da personagem em que iria depois se transformar seu amigo De Man – desconhecimento, a princípio, que para quem contempla a tempestade de uma distância segura, só faz reforçar ainda mais o impacto de sua percepção. De outra parte, contudo – e eis aí o movimento pelo qual o texto de Derrida se exorbita e se desaloja –, é quase como se, simultânea e implacavelmente, essas intimações de onisciência que emanam de Derrida só tornassem ainda mais intolerável a sua ignorância, que converte o autor no solitário personagem do drama que a moldura do seu livro criou. Daí que, por não poder mais agora escapar ao fardo desse desconhecimento – a partir da ironia dramática criada por aquilo que essa voz penetrante tão inapelavelmente ignora –, esse mesmo texto, principalmente toda vez que lido em sua primeira edição, se veja condenado a soar sempre tragicamente cego em relação a si mesmo, portador que é de uma fala, em suas ressonâncias últimas, que só pode ser completamente percebida pelo seu auditório, jamais por quem a profere. Donde o estremecimento causado, por exemplo, quando, sem ter evidentemente a mais remota noção da nota sinistra que faz soar, encerrando e suspendendo um comentário feito a partir de uma correspondência privada com De Man, o parágrafo se conclui referindo-se a um certo "abismo vertiginoso do silêncio".

Longe de se restringir a passagens localizadas, contudo, trata-se de uma ressonância que, na leitura do livro do como um todo, se transforma cada vez mais em sua principal propopopéia e peripécia, sob a forma de uma personagem que parece se fazer a si mesma, embora sem jamais saber de todo aquilo que faz. Nada mais irônico e apropriado, por conseguinte, se, para tentar fazer jus à sua complexidade – na desproporção criada entre o escrito e aquele que escreve, entre a predicação assim implicada e o sujeito gramatical e empírico que a ela tão cegamente pertence –, o melhor ponto de partida disponível seja exatamente o segundo ensaio desse mesmo

livro, todo ele centrado na diferenciação entre "Gedächtnis" e Erinnerung", desenvolvida por De Man a partir de Hegel. Diferenciação que o texto de Derrida exemplifica muito além do limite de seu próprio auto-controle, o que mais uma vez nos coloca diante de outro *mise-en-abîme*, mas muito mais terrível e perfeito do que todos os outros. Nos termos de uma simples paráfrase, contudo, como nó mais crucial dessa dicotomia na leitura de De Man, pode-se dizer que tudo passa pela tensão criado entre, de um lado, a memorização entendida como inscrição mecânica – tanto de um texto na página quanto de uma lista de nomes num cérebro – e, de outro, a rememoração entendida como movimento ao mesmo tempo narrativo e restaurativo, que realizaria então a síntese do sujeito com o seu próprio passado. Vendo-se também cristalinamente objetivada no livro de Derrida como um todo, é uma clivagem que se mostra ainda mais incômoda e interessante na forma como, tendo escolhido como premissa temática o trabalho rememorativo do luto, a transformação desse mesmo luto em inscrição textual torna a teia das implicações cada vez mais incontrolável. E por conseguinte, ainda mais radical a discrepância que o ensaio em questão tematiza – pouco importa se voluntariamente ou não. Todavia, se à produção de contágios e quiasmos como esse não é certamente alheia a lendária argúcia crítica do leitor Derrida – que nesse ponto se parece um pouco com o narrador proustiano em sua mistura de extrema onisciência e extrema ignorância – um aspecto que me parece ainda mais relevante aqui não diz senão respeito ao que estaria por trás de tão insólita disjunção cognitiva, onde a constatação de que, paradoxalmente, a cegueira do autor que escreve as referidas *Memoires* em nada depõe contra a lucidez do que esse autor escreve-sem-saber-enquanto-escreve abre-se de novo em uma outra encruzilhada tipicamente demaniana que é também quase a repetição do movimento argumentativo de "A retórica da cegueira". Mas não de todo: pois, se nesse célebre ensaio de De Man, a diferença e vantagem da leitura de Derrida em relação a todas as anteriores passa de certo pelo gosto que esse tem em mostrar a auto-contradição do texto – que para De Man é no entanto muito mais pretendida que para Derrida –, nada mais distante disso do que o tratamento que Derrida dispensará depois a De Man ao longo de *Memoires,* ao optar por um aporte, como já se disse, que na imputação de uma espécie de invencibilidade ao autor com que lida – onde por exemplo aquilo em que um Gasché detectaria um erro conceitual não é senão uma estratégia para minar por dentro as divisões acadêmicas –, soa quase como uma incorporação *in extremis* da crítica que De Man anteriormente dirigira a Derrida. Tendo em vista a convenção enunciativa do texto derridiano – que

sendo também uma apóstrofe lançada a um amigo morto, coloca-se num registro inevitavelmente muito diverso da neutralidade acadêmica de Gasché e de Graef –, é uma hipótese que dificilmente será capaz de solucionar nosso problema – de vez que deixa também incólume o artifício pelo qual, em *Memoires*, a incorporação dessa crítica se converte progressivamente em trabalho de luto. Mas sem que jamais fique de fato claro o que está de fato por trás do quê. De tão insolucionável e absorvente, essa dúvida pode ser também o atalho para uma possibilidade ainda mais complicada, e de acordo com a qual, no De Man lido por Derrida, o luto deixa de ser apenas uma maneira de lidar com nossos cadáveres, para se tornar um fenômeno muito mais abrangente e inescapável, que ocorre por exemplo toda vez que se escreve a palavra "eu". Ou até quando se prefere disfarçá-la em índice de indeterminação. Ao mesmo tempo, uma vez constatadas as diferenças, uma pergunta que surge quase imperativa diante desse dilema – no hiato nunca de todo suprimido entre, de um lado, o que os textos dizem que vão fazer e, de outro, o que **este** analista supõe, crê e afirma que esses textos fazem – concerne ainda ao modo como cada um desses leitores tenta estar à altura do seu objeto – ou parafraseando Derrida, honrar a promessa de verdade de seus respectivos ensaios. Em face a essa dilema, contudo, creio que tão importante quanto o modo de elocução escolhido para tentar honrar tal promessa – elocução que não é senão a *mise-en-scène* de um endereçamento – são também as consequências cognitivas a serem tiradas dessa escolha, e que podem muitas vezes implodir completamente a autoridade de quem as faz, imprevisto que o texto de Derrida aliás demonstra e tematiza como nenhum outro. Se entendido como uma dificuldade teórica mais geral, no entanto, e que não é senão mais um desdobramento de tudo o que de Man escreveu em *Blindness and insight*, a constatação da quase inevitabilidade desse "fracasso" – que é também o ponto em que em que o excedente de visão de um terceiro exorbita e põe em perspectiva o confronto do primeiro leitor com o texto de que supunha ter o domínio – coloca-nos então diante do dever de rasurar por antecipação esses mesmos efeitos imprevistos que em *Memoires* se fazem hipérbole. Obrigação, como não poderia deixar de ser, também corolário direto da minha própria necessidade de responder à "promessa" do meu texto.

Antes de fazê-lo, porém, creio que será preciso tentar primeiro outra recapitulação estratégica – e assim tornar um pouco mais palpável o que talvez estivesse até aqui apenas implícito, tendo agora como foco a tensão entre o percurso específico de cada crítico e a maneira como cada um deles lida com as convenções discursivas de que se é mais ou menos refém. Considerando cada um desses 3 recortes

como alegorias de uma cena de persuasão, que tem portanto como ponto comum de partida e de discórdia o objeto De Man, me parece bastante evidente a essa altura que o interesse de cada um deles tenderá a se tornar ainda maior e mais universalizável se lido a luz dessa dificuldade que é ao mesmo tempo epistemólogica e retórica, e no limite é o que faz com as decisões tomadas ou não tomadas por Gasché, De Graef e Derrida se tornem também o índice refratado dessa demanda não menos hiperbólica que é a obra de De Man. Ao mesmo tempo, dada a complexidade peculiar a essa obra – com uma enunciação que se serve tanto do *close reading* quanto de palinódias, elipses e reticências –, não é exagero dizer que a simples tentativa de a expor já constitui por si só um problema teórico da mais alta relevância, a ter lugar naquela zona cinzenta entre o que está escrito no texto-objeto e o que cada leitor supõe como nele implicado em sua respectiva apóstrofe. Como espero também ter exemplificado e ainda exemplificar com o meu próprio texto, é uma tarefa que se dá naquele percurso onde – inevitável mas muitas vezes inconfessavelmente – do momento de concentração analítica a que toda paráfrase deve se dobrar, é preciso passar ao corte incisivo pelo qual cada um dos meus leitores totaliza o objeto De Man, e não sem dissonâncias. Nesse entremeio, contudo, por mais que se reconheça a dificuldade propriamente ficcional que é esse momento do corte, é claro (de novo) que, da demora analítica à prosopópeia, já deslizamos até uma linguagem muito mais imperativa do que do início – que é quando a concentração analítica se coagula no tropo de um rosto impositivo. Efeito que pode todavia gera novos e ainda mais desesperantes equívocos, se esse rosto que é antes de tudo um prolongamento da retoricidade instável da leitura – que torna as falas do leitor e do autor cada vez mais permutáveis uma com a outra – terminar se parecendo menos como uma expressão cheia de nuances do que com um esgar rígido, o que seria pelo menos no que diz respeito a de Man a resposta defensiva padrão, do qual felizmente passam ao largo os meus três analistas. Observe-se ainda que, se o papel da minha própria imagem-noção de leitor ideal, em meio a esse *agon*, passa sempre pela habilidade com que força e explicita certos interstícios do texto – o que é um pouco o imperativo categórico que suponho latente em De Man –, óbvio que isso jamais poderá occorer sem algum tipo de salto violento, que é também no entanto aqui um salto necessário, mais ou menos amortecido pelas convenções disciplinares que tanto De Graef quanto Gasché seguiram. O que pode ser também aquilo que dá a devida legitimidade a essa violência. Em última análise, contudo, nos momentos em que se dá a ver com máxima força – a ponto de o texto poder ser até confundido como verdadeiro rosto do autor de que trata – essa

legitimação mais ou menos abrupta e tortuosa não deixa também de ter algo de um afunilamento brusco, que, já a partir daquilo que suprime confessa ou inconfessamente, cria também uma tensão cada vez maior com a exigência de diferenciação da paráfrase, que a rigor deveria deixar sempre muito claro o que é do texto e o que é de quem lê; coisa tornada praticamente impossível pela ofuscação que surge quando o rosto toma forma. Consumada a imersão no jogo entre o dito e o implicado, esse é também o momento em que, quando esse mesmo rosto parece se transformar num imperativo, já não há mais nenhuma escolha possível para o analista – ou no mínimo, não parece mais haver. E no entanto, uma vez que não cabe senão ao próprio analista produzir a sensação de salto inexorável – e ao mesmo tempo tentar apagar os seus próprios rastros sob as defesas objetivizantes que segue; defesas que são também o que deve criar a miragem de que o texto-lápide nos dá "ordens" – não é difícil entender porque, a essa altura, a fronteira entre sujeito e objeto já se encontra inapelavelmente embaçada, por mais que possa ser também reinstaurada por um terceiro, como por exemplo Gasché. Nesse caso, contudo, de uma forma que parece a meu ver muito mais uma projeção sua do que uma face aceitável de De Man. O que é particularmente curioso, todavia, é que se a legitimação não deixa de ser aqui o tempo todo uma operação retórica, a impositividade que ela por vezes adquire tampouco pode ser desvinculada da magnitude da resistência que provoca, que é o que acontece quando um viés em aparência tão idiossincrático quanto o de Derrida – ou mesmo o de De Man em relação aos autores que analisa em *Alegorias da Leitura* – se torna uma rasura suficientemente violenta para fazer com que todas as outras pareçam ser desleituras. Quase como se, assim, o que parecia a princípio uma máxima subjetiva algo solipsista se visse num só golpe transformado em lei abstrata, a qual devem se dobrar todos os que constataram-mediram a nova composição de forças entre as rasuras agônicas. De um modo geral, contudo – ou para ser ainda mais preciso e restritivo: tendo ainda em vista o caráter evidentemente de exceção de uma leitura com a complexidade oblíqua de "Silence to be observed"; também um texto literário nos seus próprios termos – nada a espantar se uma adesão demasiado apressada a certos protocolos de objetivação tenha eventualmente – diante dessa consciência da inevitável inscrição retórica – de se haver também com o ônus dos rostos rígidos e aberrantes que eventualmente cria, graças a uma violência que é aliás da alegorização proléptica de De Man um evidente endosso. Frise-se porém que, dada a heterogeneidade das forças algo indóceis agora em jogo – onde o imperativo de desdobrar e/ou adivinhar as tais implicações corre de par com o arsenal de convenções

que segue todo drama retórico que se pretenda objetivo – um problema ao mesmo tempo provocado e tematizado a partir da leitura de Paul de Man diz respeito a essa espécie de duplo vínculo que é também o discurso dilacerado do seu texto. Um discurso que nos coloca diante de uma encruzilhada onde, se a totalização nunca pode ser perfeita, isso em nada diminui a obrigação de consumá-la – restando ver porém com que tato reórico isso será feito. Em face à inevitabilidade e ao caráter desconcertante desse logro, é um momento que evoca quase instantaneamente (de novo) outra alegorização proléptica demaniana, tendo agora como foco a figura desse infalível e inverossímil urso que é também o mais virtuosístico dos enganadores:

The third story, narrated by C and enthusiastically decreed to be *wahscheinlich* by his interlocutor, is dominated by the figure of a super-reader who reduces the author to near-nothingness. The apparently one-sided balance in favor of reader over author does not correspond to an actual shift in their respective status. The superiority of reading over writing, represented as the superiority of the reading bear over the fencing author, reflects the shift in the concept of a text from an imitative to a hermeneutic model. From being openly asserted and visible in the first case, meaning is concealed in the second and has to be disclosed by a labor of decoding and interpretation. This labor then becomes the only raison d'être of a text for which "reading" is indeed the correct and exhaustive metaphor. This also implies that the relationship between author-reader and reader-reader now becomes in a very specific sense antagonistic. For the meaning that has to be revealed is not just any meaning, but the outcome of a distinction between stated and implied meaning that is in the author's interest to keep hidden. What is at stake is the mastery of the write and his text. If the author knows that he produces meaning, and knows the meaning he produces, his mastery is established. But if is not the case, if meaning is produced that he did not intend and if, on the other hand, the intended meaning fails to hit the mark, then he is in difficult. One consequence of such loss of control over meaning will be that he is no longer able to feign it. For this is indeed the best and perhaps the only proof of his mastery over meaning, that he is free to decree it, at his own will, as genuine or as a fake; it takes a stolid realist to believe in the existence if pure, unfeigned fiction. Hence the need to mislead the reader by constantly alternating feints with genuine thrusts: the author depends on the bewilderment an confusion of his reader to assert his control. Reading is comparable to a battle of wits in which both parties are fighting over the reality or fictionality of their discourse, over the ability to decide whether the text is a fiction or an (auto)biography, narrative or history, playful or serious.(DE MAN, 1984, P. 281-2)

Por mais que esse trecho possa parecer à primeira vista desproporcionalmente extenso, não consigo pensar em nenhuma passagem que dê melhor conta desse outro urso transcendental que é De Man, que no texto acima eleva a um inédito extremo de bizarrice o seu pendor para a incrição autobiográfica, de uma forma que também não

deixa de ser uma auto-denúncia. Com um pouco mais de calma, contudo, uma vez reconhecido o caráter intraponsível da tensão entre o dito e o implicado – que repercute ainda nesse *agón* infinito que é o encontro do autor com o leitor –, a ênfase na necessidade desse logro pode ser também o gancho de que o meu texto precisava para sua totalização autobibliográfica mais explícita, a ter lugar naquela torção onde, depois de admitada a invencibilidade do nosso urso, é preciso ainda assim fixar uma certa medida de destreza para dar a dimensão da derrota de cada esgrimista. Nessa contabilidade final, porém, não menos determinante que a prososopéia criada pelos leitores é a habilidade de cada exposição em encenar o jogo das forças postas para se digladiar por esse encontro, uma complexidade diante da qual é preciso ser tanto fisionomista quanto *metteur-en-scène*. No caso de um De Graef por exemplo, esses talentos podem ser perfeitamente comprovados na tessitura insólita da sua argumentação, com *samplers* que já são por si sós a sinédoque alegórica do drama individuador que é seu texto. Tendo em vista a capacidade de estar ou não estar a altura daquilo com que luta, são estratégias que tocam num ponto completamente inacessível a uma leitura mais objetivizante como a de Gasché, que à primeira vista parece até muito mais fiel à turbulência do que se viu. Não deixa de ser irônico, contudo, que por causa dessa mesma engenhosidade, a leitura de De Graef corre o risco de ser confinada também ao limbo de um evento inexistente, na medida em que essa é uma estratégia que passa completamente ao largo de uma filtragem mais tradicional, ao contrário do que acontece por exemplo com uma argumentação mais ostensiva como a de Gasché. Do que decorre o risco de que, enfim, para uma platéia pouco atenta ao drama retórico que tal filtragem apaga, o esgrimista mais oblíquo tenda a parecer enganosamente mais fraco que o outro. Numa direção oposta, contudo, se, em paralelo com os percursos ainda relativamente ortodoxos de Gasché e De Graef, acrescentarmos ainda a perturbação produzida pela obra de Derrida, é claro que essa impressão de vitória inequívoca tenderá a ser também cada vez mais enfraquecida, de um modo que torna ainda mais pertinente, omni-includente e premonitória a encenação do comentário de De Man sobre Kleist, que a rigor nada mais é que a reedição da mesma cena retórica que um texto como o de Derrida se compraz em instabilizar e corroer, quando substitui a catacrese da objetividade pela apóstrofe direta. No limite, porém, é um recurso que se torna no autor da *Gramatologia* a condição de possibilidade de uma clareira ainda mais ofuscante, onde à disjunção dupla de algumas páginas atrás – entre a escrita derridiana e sua ressonância cega – cabe somar agora o pano de fundo do *agón* institucional de que o

meu texto é parte, quando se propõe a dar a última palavra sobre os três esgrimistas, que são por assim dizer as alegorias de referência do meu esforço. Nessa direção, se o texto de Derrida parece certamente por "n" motivos o mais bizarro dos 3, o fato é que, a partir do efeito de desvelamento da última citação de De Man, creio já ter elementos para começar a priorizar a força cada vez maior da sua indecorosa e tão literária apóstrofe, que se torna praticamente irrecusável quando, face a essa espécie de "segunda pessoa " fantasmática que a escrita derridiana interpela, ela vai também perfurando por dentro o próprio jogo institucional (e inter-subjetivo) da verdade, criando também um outro curioso efeito V em relação a seu entorno. O que é, bem entendido, muito menos um resultado gerado pelo texto em si do que do que o efeito da confrontação do mesmo com a tocada ainda tipicamente acadêmica de De Graef; autor que, ainda que também posto em abismo por Paul de Man, prefere, pelo menos no nível mais literal, não reconhecer esse fato, continuando a se dirigir à plateia como um texto "sobre" o *mise-en-abîme* de Paul de Man. Evidentemente, contudo, em face à uma aberração tão interessante e frutuosa como a de Derrida, é preciso deixar claro também, por mais titânica que seja a luz que daí emane, que reconhecer a força desse efeito não significa o mesmo que converter o hibridismo da escrita numa possível linha de fuga em relação ao rito acadêmico – o que seria diga-se de passagem também no meu caso uma tremenda contradição performativa. Para não mencionar o risco de, desse modo, desconsiderar circunstâncias de enunciação, a meu ver, muito mais decisivas do que as nossas próprias ficções institucionais supõem, quando permitem, por exemplo, que agenciamentos tão distintos como os desses três autores se vejam tranquilamente encaixados sob a etiqueta "fortuna crítica". Ou então – no afã de tentar apagar mais uma vez o abismo da retórica – quando descartam como um dado ocioso a interpelação mais ou menos patente que cada um deles perfaz, através da diferença criada pelo respectivo ato de fala. Ato que pode levar tanto o texto a dirigir-se ao que parece ser a um interlocutor humano – que é aliás o que parece fazer Derrida em sua apóstrofe – quanto fazer dele apenas um terceiro de que se fala a um outro, com maiores ou menores graus de "simpatia".

Entre uma alternativa e outra, contudo, é obvio que, tendo em vista a maneira como cada ângulo de visão distorce e condiciona o que se pode ver, já não estamos mais diante de uma opção estilística neutra. Porém, uma vez que essa escolha tampouco pode ser transformada numa gramática – que seria um pouco como supor que priorizar um ângulo estranho já é por si só garantia de um bom "insight" –, isso em nada diminui a necessidade e a urgência de se sondar os impasses dessa ação recíproca, que é o que me

leva também a destacar aqui, no cotejo com o registro sobriamente acadêmico de Gasché, a vantagem cognitiva proporcionada pelo registro premeditada e delirantemente retórico de Derrida, em que é a refutação justamente a grande ausente. Lacuna, contudo, que se na superfície pode ser apenas um signo da "simpatia" há pouco posta entre aspas, tem também um efeito retórico bastante incisivo, quase como se, ao melhor estilo Stavroguin, o texto virasse subitamente as costas para o drama acadêmico ortodoxo, sem deixar no entanto de o tempo todo visá-lo nessa falsa aparência de desconsideração. Um movimento tão mais notável, em suma, se pensarmos que, na sua acepção mais comum e disseminada – e por conseguinte nas perfeitas antípodas de tudo o que faz Derrida –, a passagem da concentração em cada texto para o ato performativo tem justamente na refutação o seu tropo chave. Em última análise – considerando que o rito acadêmico objetivizante é também a seu modo uma produção de força; força que nunca se mostra tão palpável quanto quando encara e derrota a(s) resistência(s) que põe primeiro diante dos nossos olhos – é o que mais ou menos acontece no embate com o texto que se comenta; momento onde, de uma forma ao mesmo tempo descritiva e performativa, as falhas que cada um se crê capaz de detectar no outro com que se mede vão dando também cada vez mais autoridade e confiabilidade ao analista-esgrimista. Mas uma autoridade que tampouco pode ser a essa altura de todo desconectada da maior ou menor parcialidade da platéia, que sendo ainda a instância que chancela a felicidade performativa de cada tentativa de *anagnorisis*, pode também por vezes, confrontada com uma enunciação talvez heterodoxa demais para seus próprios parâmetros (como foi o que se viu, por exemplo, no já mencionado entrevero de Derrida com a Oxford) simplesmente resolver transformar em *pharmakós* aquele que ignora e/ou mais ou menos transgride seus ritos. Por aí se podendo começar a entender também, em contrapartida, porque, uma vez colocado em primeiro plano o furta-cor, operações expiatórias desse tipo correm o risco de se voltar imperceptivelmente, mais hora, menos hora, contra si mesmas – que é o que creio acontecer de forma inequívoca no comentário de Gasche sobre a ideologia, cuja autoridade será irremediavelmente comprometida pela retoricidade evasiva da escrita demaniana, fundada numa insolúvel tensão entre o figurado e o literal. Tensão que, como já se viu, Gasché não "respeita". Daí que, quando esse comentário crê detectar uma inconsistência no que era antes de tudo uma implicação longínqua, é quase como se, em cada nova vitória que se celebra, o rito acabasse por se revelar muito menos um mergulho analítico do que um ato performativo mais ou menos malogrado, o que tampouco o impedirá de eventualmente

conquistar os favores do auditório, por vezes muito mais interessado em resguardar suas superstições do que em ler de fato De Man. Diga-se em favor de tal auditório, no entanto, que, prensado por vezes entre uma citação inevitavelmente descontextualizada do autor de *Aesthetic ideology* e um sóbrio e elegante texto comentando-a ou mesmo combatendo-a, não será muito difícil desculpá-lo se, nesse entremeio, ele opte por acatar algo cegamente a autoridade de quem a cita, se este no modo como o faz, pelo menos, não cometer nenhum crime de lesa majestade contra a sua disciplina. O que, como espero ter aqui também deixado claro, não constitui por sinal nenhuma garantia de que o texto seja de fato lido, caminhando até muitas vezes na direção contrária. Desse ponto de vista, portanto – na medida em que dramatizam e levam até o extremo o embaçamento constativo-performativo que é a cena da leitura –, os textos de De Man adquirem num giro veloz uma característica que nada tem de idiossincrática, mas que no caso deve arcar com os riscos envolvidos em habitar ao mesmo tempo o modo do erro e o da verdade. Precisamente por isso, nas "n" desleituras a que podem conduzir seus silêncios, eles sinalizam para um problema quase sempre obliterado no automatismo da paráfrase, onde até segunda ordem, trata-se sempre de determinar o que o texto diz ou quer dizer, e não por certo, a maneira muitas vezes nada cavalheiresca como essas duas prosopopéias se combatem. Numa alegoria final, no entanto, é o que faz com que os percursos de De Graef e Gasché apontem para um embate muito mais amplo e incontornável do que aqueles que explicitamente tematizam; embate, uma vez emoldurado pelo meu texto, que faz com que a tarefa aparentemente tão ortodoxa da paráfrase se torne graças ao *mise-en-abîme* demaniano, a cena que dá também a ver as astúcias e trapaças que cercam esse outro inescapável drama retórico que é a refutação – incluída aqui a minha própria.

Assertiva que acaba por ser também uma pergunta, dado o papel em aparência excêntrico que cabe a Derrida dentro desse *plot* – ou talvez a excentricidade seja também outra ilusão. Nesses termos, se o que parece postular e fixar as posições de cada leitor aqui passa certamente pela dissonância que cada texto gera em relação a si próprio – tão logo se veja prisioneiro na sua própria rede de implicações –, uma estratégia para minimizar essa aparente dissonância poderia começar tentando entender aquilo que torna tão convidativo isolar Derrida dos outros dois – e a meu ver legitimamente. Na força de sedução de semelhante apelo, está também o prolongamento direto da ficção heurística de suas *Memoires*, entendida aqui como a alegoria de um dispositivo graças ao qual, em sua indiferença literária à filosofia, a heterodoxia e a

obliquidade do texto como um todo – onde, como já se viu anteriormente, uma afirmação tão banal quanto aquela que o abre é também uma síntese e prolepse de uma questão teórica; a saber, da impossibilidade de fechar sistemas baseados em substituições de tropos – serve também para revelar a arbitrariedade e a parcialidade da escolha contrária. Assim como também, por outro lado, a implicação incontrolavelmente cerrada entre o lugar de onde se olha e o que se vê. Note-se contudo que, se uma das hipóteses aqui utilizadas para explicar tal qualidade constrói um Derrida totalmente impregnado de uma exasperantemente invencível retoricidade, interessante notar como, em constraste com a desindividuação que por vezes assombra os samplers de De Graef, por exemplo, isso só faz tornar ainda mais inconfundível a sua voz. Para me valer aqui livremente de uma observação de J. Hillis Miller, seria o caso mesmo de dizer que, enquanto essa retoricidade invencível, em Paul de Man, por vezes gera a impressão de um texto que parece ser escrito pela própria linguagem, em Derrida, ao contrário, trata-se antes de transformar em hipérbole a própria impossibilidade do diálogo, um pouco como quem se dirigisse um tanto desesperadamente a um semelhante hipotético – mas cuja ausência só aumenta ainda mais a proliferação de fantasmas, alucinações e aberrações. Aos leitores de "Antropomorphism and trope in lyric", é um movimento em que se por ler também uma nova versão do contraste, proposto a partir de Baudelaire, entre o eu que urra e delira em "Obsessão" e o olhar pétreo-funéreo da natureza despersonificada de "Correpondências". A que cabe porém se somar o detalhe – nada ocioso – de que, enquanto no ensaio de De Man , como um todo, tem-se a impressão, por vezes, de que o eu funciona quase como ficção edificante face à vertigem da letra – face ao operacionalizar cego e incessante do jogo impessoal dos signos –, em Derrida, ao contrário, a apóstrofe só faz aumentar ainda mais o desamparo geral, principalmente se tomarmos como referência a edição americana de *Memoires*, que consta apenas dos ensaios concluídos antes da revelação. Para recorrermos de novo a mais uma alegoria gráfica, esse apóstrofe reverbera também claramente na proeminência adquirida nesse texto pelos sinais interrogativos – não apenas no sentido de perturbar a impressão de segurança que as frases afirmativas gerariam como ainda, em última análise, quase como um modo de tornar ainda mais literal o endereçamento, que nesse ação é ao mesmo tempo a todos e a ninguém. Mesmo se a pergunta feita, não raro, pareça querer justamente inviabilizar a chance da resposta; o que é aliás o que se pode claramente perceber, por exemplo, quando, antecipando sem se dar conta toda a sua discussão posterior sobre Paul de Man, Derrida transforma em alegoria

autobiográfica o comentário do autor sobre Baudelaire, no que não deixa de ser um novo aceno involuntário à nossa paralipse sinistra:

> Here, where de Man says of Baudelaire that he says of Guys what in truth he says of himself in his name and for himself, how can one avoid reading in this passage something Paul de Man is having said by these two others about himself, for himself, in his name, through the effects of an irony of the signature? Irony and allegory of the trademark (stamp, stampille), perhaps? We shall come back to this.(DERRIDA, 1986, P.63)

Diante de uma passagem como essa, aliás, não deve ser apenas coincidência, ato contínuo, que o ensaio que o próprio Derrida irá depois escrever em resposta à revelação do colaboracionismo pareça consideravalemtne menos iluminador do que os *insights* que teve antes da descoberta, e não porque este ensaio não tenha fôlego persuasivo ou consistência, mas simplesmente pela impossibilidade de escapar então à coerção linguística que sobre ele paira – no caso, a de defender teórica e pessoalmente o amigo morto. Dever que precisa agora dobrar-se à necessidade de levar em conta um auditório bem mais específico – e não mais o destinatário sem rosto das perguntas acima. Reforçando ainda mais a tensão entre onisciência e ignorância, é o que basta para demonstrar como, entre a edição americana de *Memoires* e a edição francesa que incorporou a apologia, o apagamento da nota de Murray Krieger que tanto incômodo nos causara não deve ser certamente a única modificação digna de nota. Mas talvez ainda não estejamos sendo suficientemente enfáticos: afinal, goste ou não Jacques Derrida, o fato é que, sob o pano de fundo do efeito retórico que não foi capaz de prever, o exaltado e longo apêndice incluído no texto francês tende a funcionar, em contrapelo, quase como um longo pedido de desculpa pela *hybris* revelada pelos 3 anteriores, em sua tentativa necessária e inocentemente cega e surda de falar com um cadáver. E ao mesmo tempo também, no registro mais prosaico imposto pela discussão pública, como um adendo capaz de dar alguma verossimilhança ao monstro de ignorância e onisciência que é o personagem-leitor para sempre preso na moldura inexorável de *Memoires*; criatura, de resto, que, ao contrário das objetivações defensivas de um texto como **“este”** – até segunda ordem nada mais que uma tentativa de entender o que acontece quando se lê De Man – parece ter muito menos prurido em assumir-se como ficção, embora jamais saiba ao certo o que estará implicado nessa escolha. Daí, sem dúvida, dada a gritante desproporção que isso provoca entre o ato de fala e o

sentido à espreita que a captura e petrifica, o caráter inapelavelmente insuficiente de qualquer contra-assinatura, de qualquer tentativa de embaçar ou apagar aquilo que os cegos conseguem ver melhor que ninguém. Embora isso esteja muito longe de diminuir a vertigem, é uma desproporção que faz com que, no entanto, ao contrário da *Ascension* de Coltrane, por exemplo, seja agora muito menos difícil decidir qual a versão mais "completa" do texto de Derrida . Afinal:

" Who knows what we are doing when we *donner au nom del´autre*?"(DERRIDA, 1986, p. 150)

Sem dúvida, para além do sabor bizarramente semi-joyceanoe/ou stendhaliano desse bilingüismo, uma frase no mínimo quase mediúnica – e que ao mesmo tempo funciona também como uma acusação pesadíssima para o seu autor, que já não se sabe até que ponto é aqui o romancista ou o herói problemático do livro que escreve. Com efeito, se existe algo de especialmente intrigante, em seu desenho, isso não passa senão pela maneira como, de uma aspa a outra, o que de início parecia se querer funcionando como uma pergunta rétórica termina também "depois" se voltando contra o seu próprio enunciador – e sobre quem quer que a tente ler impunemente. Seja na página do livro intraduzível em que está situada, seja no efeito criado a posteriori por algumas folhas amareladas do jornal *Le Soir*, a sensação suspensiva que essa frase engendra, como se vê, funciona também como alegoria da própria impossibilidade de fechamento, e isso tanto no que concerne a Derrida quanto a quem o cita. Mais: prensada na oscilação entre os dois idiomas – qualidade que fatalmente se perderá na tradução francesa –, a complexidade catalisada nessa estranhíssima situação material, da mesma forma que torna ociosa a necessidade de qualquer errata – que nada mais seria que aniquilar a tensão entre literal e figurado que a frase cria e demonstra –, ao mesmo tempo, torna essa errata mais urgente e obrigatória do que nunca. Nesses termos, não há dúvida de que transformar essa mesma frase em fecho do meu texto é algo que pode ser feito apenas de modo aproximativo, o que não deixa também de produzir um incômodo quase instantâneo, se pensarmos na gravidade que ela adquire no livro de Derrida. No caso das minhas próprias rasuras, contudo, é um incômodo que, uma vez narrativizado na oscilação do texto, é também o que o faz (e me faz) servo voluntário do mesmo dever de exorbitância que Derrida identifica na leitura, sempre que tenta imprimir novas velocidades nos cacos de vozes que manipula. E é o que leva também, em tais momentos – no salto do mergulho em filigrana para a generalidade – a que o nome de

Paul de Man não seja aqui senão o nome cifrado de um dilema indissociável dessa tarefa-renúncia que é a leitura, dificuldade da qual esse texto quer ser ao mesmo tempo uma exposição e uma amostra em si próprio, na medida mesma em que – ou ao menos é o que se espera – o dizer não pode nem deve ter aqui menos peso ou incisividade do que o que se diz. É bem verdade, contudo, que, nessa crispação não raro também estabelecida entre, de um lado, ler e comentar um autor e comentadores e, de outro, a exigência-traição de fazer com que o texto se generalize e se legitime – e se torne também a *mise-en-scéne* daquilo que acontece sempre que se tenta ler um texto, atenda este ou não pelo nome de Paul de Man –, talvez seja possível relativizar um pouco o peso e a gravidade da referida renúncia, à luz da nova pertinência adquirida pela pergunta enfeixada na citação de Derrida, no exato movimento pelo qual se tenta também desprendê-la do seu autor. Uma tarefa, como se viu, que se tornou aqui o cuidado de – convertendo em apóstrofe universalizável uma intempestividade retórica (sempre-já) adiantada-atrasada em relação ao que diz – tomar a pergunta em questão no sentido mais literal possível, por mais que isso evidentemente só seja exeqüível de forma metafórica. Quando mais não fosse porque – impressão que é aqui tanto um incômodo quanto uma comodidade, tanto uma capitulação quanto uma provocação – se é difícil pensar em algo mais cego que a última frase citada, difícil imaginar também lucidez maior.

SEGUNDA PARTE:
MEDIANDO A EXPERIÊNCIA DA DESTRUIÇÃO

"...a natureza essencialmente problemática e auto-destrutiva do romance...."

Paul de Man

CAPÍTULO III

“NO DIRECTION HOME”
(teorias do romance)

“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas unificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar viva e sociável a poesia e poéticas, a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar todas as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto, ainda não há uma forma tão feita para exprimir tão completamente o espírito de um autor :foi assim que muitos artistas, que só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, com a epopéia o espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora como de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é entre as artes aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento e amizade são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir: sua verdadeira essência é a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não reconhece nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia:pois num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.”

Friedrich Schlegel

“ Dá-se precisamente o mesmo com o romance, essa epopéia burguesa moderna. Nela vemos reaparecer a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de condições de vida, assim como todo o plano de fundo de um mundo total e a descrição épica dos acontecimentos. Mas ao romance falta a poesia do mundo primitivo, que é a fonte da epopéia. O Romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que esse estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou. Um dos conflitos mais frequentemente tratados pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das duas maneiras seguintes: ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica o que fazem e o que realizam, para substituir a realidade prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada pela arte e próxima da beleza.”

Georg Willhelm Hegel

“Whether we know it, or like it , or not, most of us are Hegelians and quite orthodox ones as that. We are Hegelians when we reflect on literary history in terms of articulation between the Hellenic and the Christian Era or between the Hebraic and the Hellenic world. We are Hegelians when we try to systematize the relationships between the various art forms or genres according to different modes of representation or when we try to conceive of historical periodization as a development, progressive or regressive, of a collective or individual consciousness. Not that such concerns belong exclusively to Hegel; far from it. But the name “Hegel”

stands here for an all-encompassing vessel in which so many currents have gathered and been preserved that one is likely to find there almost any idea one knows to have been gathered from elsewhere or hopes to have invented oneself. Few thinkers have so many disciples who never read a word of their master's writings."

Paul de Man

Com sua extensão incomum, seu desenho intrincado e o agravante das letras que se acumulam numa escala intimidadoramente reduzida em relação à página, as 3 citações acima – de Schlegel, Hegel e De Man – parecem de início algo deslocadas na posição de epígrafe que ora ocupam – e não apenas pelo desconforto visual que eventualmente causem. Separadas por um espaço ainda mais exíguo do que o entre as linhas do texto que emolduram, os dois primeiros trechos destacados, certamente entre os mais fundadores em toda a teorização sobre o romance, mantêm entre si uma relação tão tensa quanto estreita. Se por um lado talvez chamem mais atenção do que recomendaria a prudência, relegando a uma posição subalterna a matéria de que deveriam ser apenas o ornamento, esses dois primeiros enxertos pelo menos – já que a citação de De Man é um caso à parte, dada a sua distância cronológica – podem ter sua inserção a princípio justificada pelo uma simples questão de síntese: colocando lado a lado os principais vetores de todo o debate posterior, a discussão esboçada nesse confronto de saída antecipa e resume muito do que será visto nas próximas páginas, quando se passar à confrontação com as "teorias do romance" elaboradas ao longo de século XX, quase sempre em diálogo aberto com essas duas citações. Por outro lado, na medida em que empurram o texto principal para uma posição coadjuvante, é certo que essas citações acionam também uma talvez involuntária perigosa perturbação de escalas, dada a crispação produzida entre, de um lado, essa reivindicação sinóptica que lhes dá razão de ser, e de outro, a quantidade aparentemente excessiva de papel que ocupam. De acordo com certos tácitos protocolos, uma quantidade que soa algo desproporcionada em relação ao seu entorno, ainda que não fosse exatamente tarefa das mais difíceis sanear tal impasse: para isso, bastaria que, ao invés de encabeçarem o capítulo como um palimpsesto de sobreposições e divergências, os enxertos aparecessem aqui mais comedidamente dispersos no corpo do texto que se lhes segue, devidamente mediados pelas explicações necessárias, às quais caberia tentar amenizar a dúvida acionada por uma lacônica soma paratática. O que, se por um lado, teria o mérito de diminuir consideravelmente o desamparo do leitor – aliviando a sobrecarga gerada por essa somatória não-mediada –, por outro, talvez não consiga fazer jus à

complexidade do paralelismo aqui proposto, que, como se verá, passa a milhas de distância de uma confrontação chapada.

Entre um caminho e outro, contudo – entre a deselegância e a desproporção que parecem flagrantes no primeiro relance e o movimento pelo qual, seja pela via tradicional ou não, essa extravagância aparente pode se tornar cada vez mais e mais justificada – a abrangência e a dificuldade das questões acionadas, depois de uma breve mudança de linha, não é de molde a sugerir um périplo tranqüilo. Tendo sempre como norte, de acordo com o título que as encima, a tentativa de construir teoricamente o objeto-romance – objeto que, se em Hegel é explicitamente visado na respectiva citação, em Schlegel permanece tão perversamente elíptico quanto uma confissão cifrada –, toda a tortuosidade desse périplo – e é isso o que se tentará mostrar neste capítulo – não é senão o desdobramento desse impasse inicial. Pouco importa até que ponto isso seja explicitamente admitido ou não. Ao mesmo tempo, sendo o Hegel dos *Cursos de Estética* e o jovem Schlegel, como todos sabem, não apenas relativamente contemporâneos como também acirrados inimigos teóricos um do outro, o fato de tê-los tão próximos no corpo de um texto – ainda mais em trechos que parecem visar exatamente ao mesmo objeto – não deixa de ser também uma forma de perturbar a convenção da epígrafe, retirando-a da função de endosso a que é normalmente relegada e, nessa mesma medida, conferir uma dose adicional de suspense ao que se seguirá, e que se torna também uma tentativa de costurar essa disjunção inicial. Com efeito, se existe um parâmetro capaz de mesurar e discriminar toda a teorização posterior – em autores tão distintos quanto Auerbach, Lukács, Ian Watt, Bakhtin e Girard – este passa exatamente pela distância que cada um desses autores toma em relação a esse embate inicial, em que poderíamos identificar também, seguindo um raciocínio caro a Robert Alter (ALTER, 1998), duas orientações tão complementares quanto concorrentes. De um lado, saindo do veio inaugurado por Hegel, há uma tradição que, reivindicando para o gênero uma vocação realista, ao mesmo tempo aí assinala uma relação de continuidade e diferenciamento com a visada enciclopédica e totalizante da epopéia – com o detalhe de que, uma vez abolida a auto-evidência do sentido comunitário, a função desse dispositivo, daí em diante, seria testar e medir as resistências que se opõem às ações dos indivíduos, na tensão instaurada, a partir da modernidade, entre os desejos destes e a “prosa da vida”. De outro lado, tendo como texto central o sibilino fragmento 116 aqui reproduzido, há uma tradição que elege a proteiformidade como o principal traço distintivo do gênero, e prioriza suas veleidades experimentais em detrimento do

seu poder de enformar o sócio-histórico. Ainda que torne sensivelmente mais problemática a vinculação com a epopéia, é uma ênfase que não abdica de todo de suas pretensões totalizantes, ao fazer do romance a síntese e superação de todos os gêneros narrativos anteriores: como se, nessa torção, a já referida crise do senso comunitário se transformasse na distância irônica que o gênero estabelece em relação a todos os esquemas prévios, distância que é também um atestado da sua lucidez histórica.

Ora, diante dos dois veios destacados, não é difícil entender porque, para um leitor de hoje, a senda inaugurada por Schlegel pareça bem mais convidativa que a de Hegel – e por muitas razões. À primeira vista, é uma preferência que pode ser lida como sub-produto retroativo da revolução formal do modernismo; o qual, incidindo sobre os seus antecedentes imediatos no século XIX, fez com que reconhecêssemos na própria noção de realismo apenas um estilo de época a mais. Daí que, à luz de autores como Proust, Joyce e Musil, o fragmento de Schlegel surja como um caminho muito mais potencialmente fecundo e instigante do que aquele inaugurado pela passagem de Hegel, que, à primeira vista, parece apenas a descrição algo esquemática do plot de um *Bildungsroman*. Se isso pode ser também facilmente relativizado como um efeito de ricochete, a incidência desses dois recortes sobre a nossa *doxa* estética – sobre aquilo que o senso comum letrado entende como o "telos" do romance – é por si só uma contraposição de inegável efeito didático, ainda que por isso mesmo, um tanto quanto esquemática, para não dizer até maniqueísta. Nada a espantar, pois – ainda que não seja exatamente isso o que aqui se fará –, se, dependendo das simpatias estéticas de cada leitor, essa mesma contraposição terminar depois convertida em imperativo teórico – que trataria assim de racionalizar a preferência no elogio de Schlegel em detrimento de Hegel, e como nas melhores narrativas de restituição, fazer deste o responsável por desviar o entendimento do romance daquilo que hoje, em retrospecto, parece ser seu traço mais precípuo. Na hegemonia a ser combatida, doravante, não encontraríamos senão a reabertura do mesmo combate encenado e decidido no texto de Hegel – ao mesmo tempo em que, entre prática e teoria, é como se ocorresse agora uma clivagem dolorosa, opondo o vezo historicizante de autores que tentaram pensar o romance no século XX – tendo quase sempre um repertório pautado no estilo "realista" – à inventividade incansável dos romancistas mais ou menos contemporâneos a esses teóricos, e que parecem quase condená-los à obsolescência pela força dos resultados que obtém. Em boa medida, é uma tensão que não faz senão reabrir o embate encenado no texto de Hegel – mesmo se, para efeito de reparação, seja preciso fazer agora a balança

pender para o lado oposto. Note-se também que, à diferença do efeito de irresolução criado pela ausência, pelo menos até aqui, de um terceiro encarregado de dar a última palavra, um traçado desse tipo tem também a vantagem de conferir à argumentação uma carga extra de dramaticidade, e ao mesmo tempo, dotá-la também de um lastro mais ou menos subrepticiamente normativo, de acordo com o qual, uma vez priorizada a vertente Schlegel, Hegel surgiria então como o inimigo a ser derrotado. O que não deixa de gerar também uma nova ressonância irônica: afinal, se é claramente secundária a importância da forma-romance no conjunto dos *Cursos de Estética*, a evidência de que, a despeito disso, a contraposição hegeliana entre o indivíduo e a comunidade, não obstante o modernismo e tudo o que veio depois, permaneça ainda hoje assombrando muito da melhor teorização do gênero – corroborando assim a justeza do veredicto de Paul de Man – não deixa de ser por si também uma confirmação de seu poder sintético, que se faz também, como quase sempre, ao ônus da domesticação do seu potencial de ambivalência. O que, sem dúvida, tende a tornar um pouco mais mais flutuantes e ambíguas polarizações desse tipo, restando por se elucidar, no entanto, em que medida isso se deveria à falta de atenção de quem há pouco a acusava, ou ao eventual descuido daqueles se colocam sob a sua égide de modo mais ou menos inadvertido, tomando como evidência o que, nas epigrafes deste texto, continua ainda uma questão pendente, atordoante e polêmica. Na economia de exposição deste capítulo, talvez seja também o pretexto de que precisávamos para ampliar um pouco o tamanho das letras:

> "O Romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que esse estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou. Um dos conflitos mais frequentemente tratados pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das duas maneiras seguintes:ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica o que fazem e o que realizam, para substituir a realidade prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada pela arte e próxima da beleza."

Citada e repisada mais ou menos implicitamente por uma infinidade de teóricos posteriores, a ponto de tornar-se uma premissa subreptícia da discussão sobre o tema, a passagem acima tem um poder de síntese fulgurante, cujo impacto se torna ainda maior

diante da já referida função lateral desse trecho no conjunto do texto da *Estética*. Para um texto que se sabe ser no entanto também um efeito *ad hoc*, é uma passagem que enlaça e ressalta com muito propriedade um dos principais fios condutores dessa obra-a-posteriori, que é precisamente a relação entre a forma artística a o mundo prosaico ao qual o início da citação acena – e que é também o nó que tentarei aqui complexificar. Diga-se de saída, no entanto, que a força sinedóquica que tal trecho revela – na capacidade de alquimizar traços e estilemas de todos os gêneros anteriores para construir a sua prosopopéia romance – é suficiente para desautorizar a impressão de que se trata de uma relação direta e sem nuances. Pelo contrário: tão importante quanto a habilidade para abarcar os vetores complexos dessa realidade – que na visada de Hegel parece ser ainda capaz de nos conduzir a um final feliz – é também a tensão instaurada a partir do quiasmo provocado por essa entidade algo alegórica que o texto chama de prosa; uma entidade ao mesmo tempo exterior e interior à forma-romance, já que é também aquilo que essa forma deve pressupor e dar a ver. Nessa medida, se é o caso de reforçar ainda mais a dificuldade criada pelo quiasmo, curioso notar como, num trecho que toma agora como tema explícito o estado prosaico e não o romance, a tentativa de dar conta do conflito de forças que é esse estado leva o filósofo a produzir também a sua própria sinopse romanesca. O que cria por tabela um jogo altamente tenso e vertiginoso entre figura e fundo:

> Trata-se agora de indivíduos que, com seu amor, sua honra, suas ambições, suas aspirações por um mundo melhor, se opõem à ordem existente e à realidade prosaica que em todos os campos se ergue como um obstáculo. Impacientes em face de tais obstáculos, levam seus desejos e exigências subjetivas até o exagero, e cada um deles vive num mundo encantado que o oprime e que ele considera seu dever combater, pois constitui uma resistência a seus sentimentos e paixões e lhe impõe uma conduta e um modo de vida ditados pela vontade de um pai, de uma tia, pelas condições e conveniências sociais. Recruta-se esses novos cavaleiros sobretudo entre os jovens que se vêem obrigados a viver num mundo que julgam incompatível com seus ideais e consideram uma desgraça a existência da família, da sociedade, do Estado, das leis das ocupações profissionais, etc., tudo isso que é, segundo eles, uma eterna ameaça aos direitos eternos do coração. Trata-se, pois, de abrir uma brecha nessa ordem de coisas, de transformar o mundo, ou de melhorar ou, pelo menos, de construir na terra um cantinho do céu, de procurar e encontrar a mulher que seja como deve ser, de a arrancar ao mau ambiente que a cerca, à sua famíla, às vulgares condições em que vive, para lhe dar uma existência digna dela, adequada ao ideal em que ela é apresentada. Ora, no mundo moderno, estas aspirações e lutas são próprias do que se chama de anos de aprendizagem", e todo seu interesse reside no valor educativo que constituem para o indivíduo pondo-o em contato coma realidade existente e enriquecendo-a também com experiências práticas. Tais

anos de aprendizagem aumentam pois a sabedoria do suhjeito, que acaba por entender que sua combatividade , o seu espírito de agressão não levam a nada de útil e que o melhor que ele tem a fazer é adaptar os seus desejos e maneiras de pensar às condições da vida real, é integrar-se nela para assim adquirir um apoio firme, um ponto de aprtida racional para experiências ulteriores. Quaisquer que tenham sido os seus desentendimentos com o mundo, por mais áspera que tenha sido a luta que travou, não deixa de casar, por fim, com a mulher que lhe convém, de abraçar uma carreira, de se tornar um filisteu como os outros. (HEGEL, Georg Wilhelm, 1993, 330-1)

Se esse já é um trecho que tende a gerar muito mais resistência em sua apologia conservadora, é verdade também que ele cria um vínculo indissolúvel com a passagem que me serviu de epígrafe, embora o efeito metaléptico dessa montagem – que diga-se de saída, preferiu inverter a ordem sequencial dos dois trechos na totalização autobibliográfica de Hegel – torne muito mais complicado distinguir agora a causa do efeito. Se entendido no entanto muito menos como uma peripécia do que como uma astúcia retórica vertiginosa, é uma indiferenciação que se dá de forma mais marcada naquele salto onde, para descrever os limites do estado prosaico, Hegel nada mais faz que antecipar o que dirá "depois"sobre o romance. No intervalo da descrição à epigrafe, contudo – que é também o que basta para que o senso comum de mestre-escola apareça mais ou menos hipostasiado em "ordem do mundo"–, não deve ser também difícil entender a suspeita que essa concepção provoca, a começar pelos desfechos que Hegel toma como os únicos possíveis para o seu romance, e que selam também de forma inequívoca a vitória do espírito objetivo sobre os anseios dos indivíduos. Anseios, aliás, que o trecho mais explicitamente referencial já havia encarregado de reduzir sumariamente a solipsismo; opção que se pode parecer até um desfecho parcial dada a intensidade da tensão criada, não poderia também estar em sintonia mais fina com o clima político da Restauração, que encontra em Hegel também o seu melhor sacerdote. Num pequeno exercício especulativo, entretanto, saltando agora da doxa retroativa para uma tensão explicitamente contemporânea a Hegel e seu livro, não é difícil entender ainda como, por mais forte que seja o *insight* que transformei em epígrafe, ela parece também construído sob medida para despertar a indignação desse equivocado grêmio de belas almas que era para Hegel o Primeiro Romantismo Alemão, e que sendo um dos lugares privilegiados para a de-cisão sobre o sentido do romance, surge como uma apóstrofe quase inevitável no trechos acima. Sem dúvida alguma, trechos que teriam tudo para merecer o mais solene desprezo do jovem Schlegel dos *Fragmentos*, autor para quem a restrição de foco e de possibilidades que tal sinopse perfaz seria uma

domesticação redutora em face ao caráter quintessencialmente escorregadio desse gênero em eterno devir auto-destrutivo. Com efeito, seja na sua profissão de fé em favor das verdades substanciais da vida, seja ao tornar a forma literária dependente de uma exterioridade que esta deve pressupor – o que, como bem sabem os leitores da *Estética*, não é senão o atual estado prosaico da modernidade, em que não existem mais heróis de faroeste e o rei reina mas não governa – a passagem de Hegel ainda permite perceber claramente como, entre uma conjunção e outra, quase numa versão microscópica da passagem que vincula o primeiro ao segundo trecho, a reivindicação normativa do filósofo se traduz e se trai no escorregadio jogo de modalizações da frase: começando pela menção a uma dada situação histórica aí tomada como o problema – e que a forma-romance deve enfrentar sob o risco de cair na inconseqüência –, é uma reivindicação que torna-se ainda mais ostensiva no segundo momento, quando restam apenas dois desfechos aceitáveis para o conflito entre o homem e o mundo, conflito que, para ser suave, segundo Hegel passaria sempre pela necessidade de um certo tipo de compromisso, recuo e contemporização. Numa forma que tem algo de tautológica em sua circularidade – que como se viu é também muito mais ampla e consistente do que a leitura isolada da epígrafe faz supor –, essa torção comporta também um deslizamento: afinal, se ao discriminar o tema por excelência do romance, o filósofo nitidamente vincula o êxito da forma à habilidade de dar conta da complexidade do mundo, os desfechos tidos como necessários e inexoráveis, numa segunda etapa – quando salta-se da matéria referencial para o agenciamento da trama –, poderiam quase sugerir um afunilamento ainda mais súbito do que o primeiro, tal é a escassez de alternativas a que fica então condenada a dita "poesia do coração". E no entanto, se é certo também que o trabalho de conceito, entre um momento e outro de uma narrativa, não é senão o paciente esforço de cancelar uma assíntota – ou, para empregar um vocabulário menos próximo ao dos *Cursos de Estética* que ao da *Fenomenologia do espírito*, de fazer com que o aparente abismo-premissa entre o real e o racional termine por se ver anulado pela rememoração do desfecho, que teria assim o poder de preencher e saturar o dilacerante intervalo entre o ser e o dever ser, e dessa forma reconciliar o indivíduo com o mundo à sua volta – nada há de propriamente inadequado nessa pobreza de alternativas com que nos defrontamos. De um viés por assim dizer mais pedagógico do que estritamente "estético" – ou seja, entendida a leitura do romance, portanto, menos como uma fruição auto-centrada do que como um mecanismo apto a exorcizar o "delírio de presunção" do sujeito, até fazê-lo ver nas resistências e no mal-estar do entorno a mais perfeita

objetivação da sua liberdade –, o desfecho encenado por Hegel não deixa de conter também certa ambigüidade, resolvendo-se a tensão entre esses dois vetores menos pela vitória de um sobre o outro do que pela criação de uma zona de coexistência e simultaneidade. O que, no mínimo, prova que a ordem do mundo precisa também aprender a transigir – e nesse ponto, o trecho talvez seja bem menos conformista do que parece.

De outra parte, de vez que, na zona de compromisso assim criada, ainda existe um espaço apreciável para o arbítrio do sujeito, que no segundo e talvez menos filisteu e deprimente dos finais, aparece como o demiurgo de uma espécie de utopia *Biedermeier*, é bem verdade também, para tentarmos ser fiéis ao texto de Hegel, que, de acordo com esse mesmo raciocínio, qualquer tentativa de violar esse equilíbrio precário – supondo-se, por exemplo um romance onde, ao invés de reconhecer o aparato das verdades substanciais, o herói preferisse se divertir em modificá-las ao sabor de seu ímpeto narrativo discricionário – só poderia mesmo redundar num duplo fracasso – tanto cognitivo quanto estético. Para ficarmos num exemplo particularmente prezado por nosso filósofo, seria esse certamente o caso do *Lucinda* de Schlegel, que, ao misturar bizarramente libertinismo e filosofia transcendental, atingiria um extremo de frivolidade dificilmente superável – e não se trata aqui certamente de uma exemplificação aleatória, por mais que o andamento da frase possa sugerir o contrário. Nas palavras nem um pouco gentis que Hegel reservará em outras passagens ao autor de *Lucinda*, pode-se ver a confirmação e objetivação de tudo o que se acha formulado mais abstratamente no trecho com que ora nos defrontamos, e que – não me parece aqui nada despropositado afirmar – ganharia ainda mais em inteligibilidade à luz do contraste criado por aquilo que Schlegel chama de ironia – e que para Hegel é nada mais nada menos que "a arte da destruição universal". Em última instância, o adversário mais conspícuo e perigoso da sua própria concepção de arte. É preciso convir, no entanto, que, na passagem aparentemente bem-sucedida de um momento a outro – da identificação de um expediente capaz de volatilizar todos os valores substanciais da vida até a necessidade de conter essa ameaça por meio de uma forma literária capaz de dar conta desse novo mundo prosaico –, é quase como se o desconforto e a perturbação provocadas pelo interlocutor combatido – e que não terá aqui sequer o privilégio de ser explicitamente nomeado – se obliterassem sob o disfarce de uma lei impessoal, graças a que um argumento *ad hominem* rastreável ao longo de toda a Estética – e mapeável toda vez que Schlegel aí reaparece sob o heterônimo alegórico da "ironia" – é simultaneamente

reiterado e elidido. Colocada no entanto a ameaça a uma distância tranqüila, como o fundamento defectivo mas necessário desse persuasivo construto abstrato que fala em nome do Espírito , cria-se uma confusão que não deixa de ter um quê de *roman à clef*, o qual, ao desembocar num final calculadamente feliz e inequívoco, chancelaria a supressão e conservação do adversário metonímico, tornado assim muito menos obsedante sob a difusa forma de um fracasso estético. Que para Hegel aliás é também sinal de uma incorrigível falta de caráter. Ao mesmo tempo, como não deve certamente ter escapado à atenção do leitor, ao imbricar e enredar os dois fragmentos antagônicos, uma coincidência dessa ordem é reveladora também de um certo padrão: para além de tornar ainda mais justificável a sobreposição dos dois trechos, ela parece fazer ainda mais urgente a necessidade de conceder voz a Schlegel, conferindo a ele a mesma regalia já dada a seu oponente:

"A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas unificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e a retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar viva e sociável a poesia e poéticas, a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar todas as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crê que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto, ainda não há uma forma tão feita para exprimir toa completamente o espírito de um autor:foi assim que muitos artistas, que só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos.Somente ela pode se tornar, com a epopéia o espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora como de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é entre as artes aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento e amizade são na vida."

Sem contar o que já foi aqui dito há poucos parágrafos – quando nos referíamos à prioridade que um texto como este empresta à forma em detrimento do tema, ao processo de construção em detrimento do ponto de partida e do efeito axiológico final –, impossível não notar logo a flagrante diferença de suas dicções, que é o que também

responde pela originalidade de cada efeito retórico. Se em Hegel isso é algo que se dá numa síntese dramática de mimese e diegese – a necessária *Aufhebung* da lírica e da épica evocadas nas frases imediatamente anteriores ao início da citação extraída dos *Cursos de estética* –, em Schlegel, ao contrário, a tentativa de circunscrever o objeto passa menos pela distinção de um traço essencial do que por uma enumeração de heterogeneidades, que aí parecem claramente refratárias a qualquer fechamento. Assim, ao passo que, em Hegel, é como se estivéssemos diante de um encenador que controla muito bem todas as passagens do drama, até atar suas duas pontas num raciocínio único, o texto de Schlegel, em seus saltos jamais completamente previsíveis de um predicado a outro, gera antes uma sensação mais próxima à de uma disrupção contínua, onde cada novo atributo pendurado sobre a dita "poesia universal progressiva" não só sinaliza para a deficiência da caracterização que o antecede como, ao mesmo tempo, adia para um futuro indefinido a síntese final conformadora. O que não quer dizer que não haja também um tremendo e inabolível suspense entre uma frase e outra. Contudo, sem se denominar de maneira explícita como uma luta, essa dramaticidade, mais oblíquamente, surge aqui objetivada na articulação sintática que toma esse percurso aos saltos, no efeito de oscilação criado e perseguido em cada "e no entanto"("doch nur") que o tensiona, e que, sendo ao mesmo tempo soma e contraponto, reforço e objeção, em nada depõe contra o apelo unificador do eixo sucessivo. Apenas que, enquanto em Hegel esse apelo surge como o desenlace de uma tensão dramática, o fugidio sujeito do texto de Schlegel mantém com cada uma de suas predicações um laço muito mais ambíguo, como se estas fossem apenas obstáculos a serem superados em cada nova tentativa de síntese. É bem verdade, todavia, que se por um lado tal síntese aponta em retroação para o limite das anteriores, ela tampouco pode fazer aí as vezes de palavra final, gerando quase que automaticamente a necessidade de novos saltos. Na somatória algo desnorteante dessas caracterizações, teríamos portanto a figuração sintagmática de uma espécie de evanescência perpétua, de uma essencialidade fugidia demais para expressar-se por completo em um ponto único. Ironia das ironias, porém, é que, ao sabor da parataxe omini-includente em que se transforma o texto, essa mesma essencialidade, mesmo sem confessá-lo, funciona também como o modelo reduzido de uma totalização épica, sendo o todo aí nada mais que a miragem a ser produzida por essa mesma parataxe. Por outro lado, na medida em que se trata certamente de um registro muito mais imperativo e nervoso que o da "grandeza tranqüila" do texto de Hegel – seja no explícito dever-ser que irrompe tanto no início quanto no fim, seja na tradução

temporalizada desse mesmo dever-ser em “destinação”, que seria aí também a causa final visada e almejada pelo referido gênero –, fácil explicar porque a leitura cursiva dessa soma sem síntese tenha muito pouco a ver com a olímpica serenidade de uma descrição homérica. Mais ao estilo de um palimpsesto de rasuras que um todo a se inferir das partes, o efeito final que isso produz sugere muito menos a descrição de um estado de coisas que uma instigação a agir, cujo principal implicado é justamente aquele que o lê. Partindo da insuficiência de que se retro-alimenta a saturação dos tropos, o que aí se obtém, por fim, concorre antes no sentido de incessantemente projetar esse tecido cheio de lacunas para além de si mesmo, tal como a ordem que coroa a descrição em prosopopéia de um “torso arcaico do Apolo” aqui mais ou menos metafórico, e cada vez mais insinuante. Comparação que também não deixa de gerar certa perplexidade, se pensarmos que, no limite, a fragmentação, nesse caso, se torna quase um subterfúgio para atingir a totalidade por outros meios.

Uma vez consumado esse enredamento, no entanto, na impossibilidade de colocar um ponto final nesse constante auto-evadir-se de si mesmo, pode-se ler também a nêmese por via transversa da “poesia do coração” elidida no texto de Hegel, impressão que aliás só torna ainda mais incisiva a relação entre ambos os autores, cuja diferença portanto parece agora muito menos uma questão de tema que de foco narrativo. E todavia – ponto em que é ainda nítida a convergência com a solução de compromisso preconizada por Hegel –, essa é uma nêmese que, tal como delimitada nesta “close reading”, passa muito menos pela capacidade de aniquilar o travo de prosaísmo do mundo do que pelo tipo de fagocitose incansável que parece realizar sobre eles, num arco que, para citar de novo literalmente o próprio texto, abraça desde o grito ao suspiro da criança, desde o chiste à autobiografia. Ou seja, que é tanto um jogo de espelhamentos em *mise-en-abîme* quanto uma força centrífuga em face de uma multiplicidade dispersiva. Acionada pela fabulação reflexiva, todavia – que corre como um veio subterrâneo em relação esse avanço –, não deixa de ser curioso como, no fragmento de Schlegel, as frases alinhavadas em cascata de maneira aparentemente casual tornam a crispação imperativa quase uma decorrência necessária de todo o restante – mas uma decorrência que é aí menos da ordem de uma inferência que de uma eclosão. Num registro certamente ainda mais inequívoco do que no célebre poema de Rilke – mas ao mesmo tempo muito mais descontínuo, imprevisível e errático –, elas depois acabam cedendo pouco a pouco lugar a um conflito aberto, que, em contraste

com o tom professoral hegeliano, tem antes a assertividade de uma apelo à revolta, quase antecipando o tom dos manifestos modernistas do século XX.:

O gênero poético romântico ainda está em devir: sua verdadeira essência é a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não reconhece nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica."

Para quem está lendo todo o problema como uma dicotomia – opondo, de um lado, a sistematização da estética realizada por Hegel à maquina de guerra aforística do jovem Schlegel –, a forma como, no fecho do texto, dá-se a passagem da tentativa de conceitualização para uma instigação à prática decerto faz por merecer alguma atenção. Em muito sentidos, é quase como se, na medida em que vai incorporando dentro de si o próprio infinito, o texto se transformasse numa encruzilhada de caminhos de leitura, tudo dependendo da forma como se tentará domesticar um sintagma como "é e deve ser". À primeira vista, lendo-o tanto como uma afirmação de força quanto como uma confissão de insuficiência, o suspense inevitavelmente provocado pela modalização súbita se inscreve nas antípodas do direcionamento mais claramente escatológico do texto de Hegel, pairando numa zona de embaçamento entre a estética e a ética, tornadas aqui indiscerníveis pelo ardil da conjunção aditiva. Ao mesmo tempo, na medida em que convoca o próprio infinito como termo de comparação, e nesse mesmo movimento, torna tremendamente temerário o salto para um exemplo empírico que o referende, o desfecho do aforismo, nesses termos muito mais próximo a uma alegoria que a uma demonstração, mantém-se a uma saudável distância de qualquer congelamento dogmático, e gera assim uma inscrição instabilizante sobre as reinvindicações referenciais apriorísticas de um texto como o de Hegel, no qual a normatividade se acha ainda convenientemente disfarçada num registro assertórico, num modo por assim dizer muito mais "constativo" que o do texto de Schlegel, que parece quase na eminência de uma "passagem-ao-ato". Vista com os olhos de hoje ainda, essa mesma remissão ao infinito, lida tanto como uma tradução diferida da recém legitimada autonomia estética quanto também como uma exorbitância em relação a todas as obras palpáveis, é aquilo que permitirá ao aforisma do texto escapar astutamente de sua inscrição temporal imediata, o que não significa que este não tenha com ela uma relação cerradíssima. Na

verdade, a exemplo do que também pode vir a acontecer com um leitor do texto de Hegel – desde que este tome como alvo visado por sua linguagem cautelosamente desprovida de nomes próprios a ameaça de dessubstancialização associada à ironia romântica de Schlegel –, é quase como se, de novo, a prevenção de desautorizar o salto para o exemplo empírico tornasse essa possibilidade ainda mais sedutora, para além de conferir ao fragmento o charme adicional da obliqüidade. Diga-se de passagem, aliás, que, mesmo não havendo nele nenhuma menção a uma obra específica, uma rápida remissão aos interlocutores imediatos do crítico de Iena tornará esse salto muito mais tranqüilo e inequívoco do que se imagina.

Com efeito, uma vez que a fecundidade da elaboração contida no fragmento 116 decorre em grande parte da sua capacidade de ao mesmo tempo incorporar e generalizar uma dada experiência concreta inomeada, sem a qual ele de certo não teria o poder de persuasão que inegavelmente tem, esse é um salto cuja necessidade dificilmente poderia ser subestimada, não sendo de certo por acaso que, em autores como Walter Benjamim e Peter Szondi – provavelmente os analistas mais astutos que este fragmento já encontrou –, o trabalho de leitura se dê quase como a tentativa de desvendar esse mesmo (suposto) cerne empírico originário. O que acaba por levar, tanto Benjamin quanto Szondi, até o gênero-romance, remissão que, pelo menos até agora, continua pairando serenamente acima de qualquer controvérsia. Num plano ainda mais específico, no entanto, uma maneira de tornar tudo isso ainda mais tátil e translúcido é substituir as "n" manifestações desse mesmo gênero, tanto no seu veio por assim dizer realista quanto no auto-reflexivo, pelo cotejo com a senda inaugurada e consumada por Goethe como o seu *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Mester*, obra que, em sua textura omini-inclusiva e fragmentária, além de ser praticamente parafraseada no trecho de Hegel sobre o estado prosaico (o que demonstra uma presença muito mais evasiva e complexa do que aquela que seria de se esperar numa menção explícita) poderia muito bem ser o livro em que pensava Schlegel quando elaborava seu aforismo. Na verdade, é quase certo que era mesmo: a julgar pela impacto desse livro sobre o autor, alinhado no fragmento 216 como algo da mesma magnitude da Revolução Francesa, não se trata certamente de uma hipótese leviana – e no pior dos casos, por mais que essa referencialização jamais possa se transformar numa certeza inquestionável , ela tem o mérito de tornar um pouco mais concreto o que antes poderia parecer intrigantemente mercurial. Observe-se ainda que, na leitura de um analista contemporâneo como David Wellbery,(WELLBERY, 1991) é uma hipótese que permanece tão verossímil quanto

fecunda, permitindo ao germanista norte-americano reelaborar o avanço da narrativa de Goethe como uma série de suplementações metonímicas que se auto-ironizam. Na medida em que faz do próprio inacabamento uma estrutura gerativa, a leitura de Wellbery é ainda clara e confessamente tributária ao movimento disruptivo da teorização de Schlegel, que, por sinal, em uma das cartas enxertadas em sua *Conversa sobre a poesia*, realiza uma análise altamente penetrante do *Wilhelm Meister*. Daí que – vale reforçar – essa referencialização tenha muito aqui também de uma frase dita no modo imperativo, tal é a profusão de alusões que a convalidam. Não sendo no entanto esse o momento mais propício para um mergulho mais vertical sobre o romance de Goethe, tratemos então de dele produzir uma pequena estenografia, que, se não tem evidentemente qualquer pretensão de lhe fazer justiça, de certo ajudará a nos situarmos melhor em meio a esse *imbroglio* teórico.

Narrativa que cobre o temporário desencaminhamento de um jovem burguês abastado, que depois de ingressar numa companhia de teatro, acabará por finalmente se decidir pela volta ao mundo prático, a *mise-en-scène* do romance é no entanto mil vezes mais atribulada que um resumo tão esquemático como este pode sugerir. Começando pela analepse do teatro-das-marionetes (!) com que o protagonista brincava durante infância, mas se permitindo depois a toda espécie de extravio e digressão, seja através de poemas, seja através de cartas que funcionam como verdadeiros tratados teóricos, cujo arco temático cobre desde o "ethos" burguês até a diferença específica do romance, a ação do livro, em sua quase totalidade, tem lugar principalmente no intervalo em que o jovem Wilhelm passa viajando com o combo de atores, até o momento em que finalmente atinge a perfeita inteligibilidade de si próprio. Ou pelo menos parece e crê atingir. Na economia narrativa do conjunto, a concentração sobre essa zona de passagem entre um ponto e outro é um subterfúgio que responde também pelo caráter polimorfo do texto, que, na oscilação permanente entre o teatro e o romance, se converte ainda num modo de traduzir e tornar palpável a "angústia de possibilidades" do protagonista, prensado entre o apelo da vida burguesa e o canto de sereia de uma existência estética. Contudo, por maior que seja o virtuosismo com que Goethe dá forma a essa confusão, levando a narrativa a constantemente se interromper por surpreendentes enxertias, o desfecho do romance, com a intervenção do "maravilhoso inorgânico" de que depois falará Lukács, continua ainda hoje a dar margem a controvérsia, no constraste que cria, com sua reviravolta de conto de fadas, em relação a um todo narrativo que, no detalhe, parece sugerir quase a sobriedade objetiva de um

olhar deísta. Para alguns, e não são poucos (a começar pelo próprio Lukács *d'A teoria do romance* ...), na medida em que sela em definitivo uma nova direção, é um desfecho que se torna claramente regressivo em relação à tessitura ambígua que o antecede, como se toda a tensão acumulada e /ou sugerida ao longo desse percurso – que não por acaso tem justamente como um dos seus pontos altos a discussão em torno do *Hamlet* – acabasse por se ver dissipada num golpe de mágica, graças à intervenção da misteriosa "Sociedade da Torre", a qual, como ficaremos sabendo depois, desde o início vigiava e encaminhava todos os mínimos passos de Wilhelm. Um pouco como um juiz encarregado de restituir a verdade dos fatos, essa estranha e onipresente associação, mistura de maçonaria com panóptico, entregará depois a Wilhelm nada menos que o rolo no qual se encontra narrada a história da sua própria vida, e que dá também título ao romance. Tanto a maior ou menor credibilidade dessa intervenção como as ponderações a respeito do seu êxito artístico são dois pontos incontornáveis nas tentativas de compreensão do romance, que por sinal é desde o principio já polêmica, no leque que vai do entusiasmo de Schlegel até a rejeição algo fascinada de um Novalis, para quem ele seria um exemplo acabado de "ateísmo artístico". Ao que cabe porém interpor alguma reserva, se pensarmos que, além de já de certa forma antecipado por uma série de sutis e pequenas coincidências, o desfecho é ostensivo e omni-includente demais para ser apenas fruto da pressa. Assim, uma vez que diminui consideravelmente a verossimilhança do todo, dando a consistência de uma entidade concreta o que poderia ser apenas uma leve paranóia, não é difícil entender porque, nessa fortuna crítica, a presença desse interventor algo inorgânico, que parece remendar e costurar tudo como numa história infantil, seja mesmo lida como um defeito estilístico, que, além comprometer de forma irreversível a força do conjunto, dará ao livro uma inflexão indesculpavelmente conformista. Daí de certo a pertinência da crítica a ele endereçada por Novalis, para quem esse seria um romance escrito contra a própria "poesia". Ao mesmo tempo, em sua mescla de capitulação e história da carochinha, a teleologia convalidada pelo desfecho – quando Wilhelm se descobre diante de "uma felicidade que não merece", a ponto de aderir alegremente àquilo de que antes fugia – é, a despeito de tudo isso, ainda astuta e estranha o bastante para dar margem também a uma leitura irônica, que tampouco estaria exatamente em desacordo com a caracterização de Schlegel, ainda que possa fazer muitos se lamentarem de que o romance não tenha permanecido sem conclusão. Mas não só: correspondendo ao ponto a partir do qual, após infindáveis digressões e perplexidades, o protagonista finalmente reconheceria o

que há de “verdadeiro” e “substancial” no mundo à sua volta, uma síntese desse tipo, que vê toda a atribulação retroativamente resignificada pela miragem teleológica da reconciliação final do casamento, nada mais faz que repetir e reforçar o que Hegel expõe e defende nos dois trechos aqui citados, trechos que assim como acontece com Schlegel – ainda que obviamente não da mesma forma – tornam-se ainda mais claros e pertinentes à luz do périplo realizado pelo *Wilhelm Meister*. Se isso mais uma vez confere a todo esse confronto outra dose extra de ironia – ainda mais considerando que Wilhelm Meister não é diretamente nomeado nem por Hegel, nem por Schlegel –, não chega a configurar propriamente uma contradição, uma vez que, tanto num caso quanto no outro, o objeto de que parte a teorização é rigorosamente o mesmo. Daí também porque, o filisteísmo de que se possa acusar o trecho de Hegel – um filisteísmo aliás claramente assumido e celebrado pelo próprio no trecho sobre os “novos cavaleiros” – decorra, em meio a esse furta-cor, muito menos de uma infidelidade à experiência proporcionada pela leitura de um romance do que ao acento axiológico que o seu texto impõe ao gênero como um todo – ou antes, à dificuldade de discriminar de forma precisa o que é de um e o que é de outro. Ao fazer depois a liberdade do sujeito se vergar sob o peso do mundo, é uma dificuldade que poderia ser defensavelmente lida como um recuo ou uma derrota – e aliás vem sendo. No caso de Schlegel, porém – mas isso apenas, claro, contanto que primeiro se suspenda a descrença que poderia eventualmente paralisar uma discussão tão oblíqua, que incide muito menos sobre o que cada um dos autores diz do que sobre que poderia estar implicado no que eles (não) dizem, quase como numa variante contemporânea do “diálogo dos mortos” – se há não pouca astúcia interpretativa no seu movimento em torvelinho, essa passa sem dúvida, como bem asseverou Wellbery, pela ênfase colocada por Schlegel sobre a sinuosa deriva metonímica do livro – na pendulação entre enxertos líricos e densas discussões meta-linguísticas, entre confissões desbragadas e narrativa objetivadora. Uma ênfase, ao que tudo indica, que se dá portanto em detrimento da totalização do desfecho, quando, não obstante o tom de irrealidade carnavalesca que circunda a cena, Wilhelm, convalidando perfeitamente a sinopse de Hegel, aparentemente se dispõe a trocar a errância da vida de ator pelo conforto sedentário de um bom contrato de casamento, no que não deixa de ser também um mecanismo defensivo nos seus próprios termos, quase o ponto de estancamento de uma sobrecarga que poderia tornar-se letal.

Um ponto particularmente curioso, no entanto, é que bastaria apenas reconstruir ligeiramente o sentido da frase precedente – retirando a irrealidade carnavalesca de sua

posição “subordinada concessiva” – para se obter efeitos de sentido bastante diversos, e que, em última análise, jogariam uma luz indisfarçavelmente irônica sobre a decisão de Wilhelm – modalizando-a, como diria talvez Wellbery, muito menos nos termos de uma necessidade que de uma contingência. Evidentemente, porém, para que uma tal possibilidade se torne verossímil, é preciso que a ênfase se desloque do resultado final do trajeto para a maneira no mínimo insólita como esse mesmo resultado se dá a ver – ponto em que de novo, contrapondo a sinopse de Hegel à disrupção retórica de Schlegel, uma imersão mais cerrada na textura da escrita tende a minar consideravelmente a força de sua reivindicação normativa mais ou menos implícita. E no entanto, na tensão com isso desenhada entre duas estratégias de leitura – entre uma totalização de sentido que convalida a filiação do romance à epopéia e um tipo de incisão onde, por meio da fricção e da resistência do tropo, o contraste entre os diversos registros da partes que desenham o todo jogam também uma sombra de suspeita sobre a conciliação final, fazendo desta muito menos um *telos* inescapável do que um mecanismo defensivo contra a proliferação de contingências – há todavia de certo muito mais que apenas um efeito local. Tudo dependendo aí da maneira como se decide articular o intervalo entre o sentido do texto e a trama tropológica que o impulsiona – seja para desconsiderar como razoavelmente irrelevantes essas perturbações, seja para entendê-las como um onipresente vetor corrosivo, que erode sutilmente a autoridade do sentido dominante. A bem da verdade, porém – e o que pode soar de incío exagerado numa afirmação como essa nada mais é que a aposta que tentarei aqui pôr à prova em cada confronto específico –, é justamente no intervalo criado entre tais possibilidades que teremos não por acaso um nó decisivo, não apenas no que diz respeito ao sentido do livro de Goethe como também para a construção do romance como objeto teórico ao longo do século xx. No que concerne a este texto, contudo, é óbvio que a presença logo após as duas citações-epigrafes de uma terceira voz – no caso Paul de Man – parece funcionar, à primeira vista, quase como uma espécie de voto de Minerva, pelo qual, ao subsumir a nós todos como hegelianos mais ou menos conscientes, De Man se encarregaria de antecipar preventivamente a direção a ser tomada – ou qual é a hegemonia teórica a ser combatida. Mas bastará colocar em letras um pouco maiores essa suposta decisão para que toda essa clareza se transforme em algo muito mais turvo e nebuloso:

“Whether we know it, or like it, or not, most of us are Hegelians and quite orthodox ones as that. We are Hegelians when we reflect on literary history in terms of articulation between the Hellenic and the

Christian Era or between the Hebraic and the Hellenic world. We are Hegelians when we try to systematize the relationships between the various art forms or genres according to different modes of representation or when we try to conceive of historical periodization as a development, progressive or regressive, of a collective or individual conciousness. Not that such concerns belong exclusively to Hegel; far from it. But the name "Hegel" stands here for an all-encompassing vessel in which so many currents have gathered and been preserved that one is likely to find there almost any idea one knows to have been gathered from elsewhere or hopes to have invented oneself. Few thinkers have so many disciples who never read a word of their master's writings."

Além de ótimo exemplo do *witz* característico do crítico belgo-americano, um trecho capaz de gerar muita controvérsia no que diz respeito a seu tom, que, dependendo do acento com que for lido, pode criar efeitos tanto centrípetos quanto centrífugos. Se por um lado, é um tom nitidamente totalizante em seu salto panorâmico, mostrando a *hybris* interpretativa do autor no máximo da sua intensidade, abrangência e violência, por outro, torna também difícil discriminar, a exemplo do que se via em Hegel e Schlegel, onde termina a descrição de estados de coisas e começa a linguagem de força. Se é que se pode de fato separar uma coisa da outra. Ao mesmo tempo, na síntese vertiginosamente ampla que realiza, do percurso que vai da sua primeira e cautelosa frase até a contundência aforismática com que o parágrafo se fecha, o que acontece aqui não é propriamente uma novidade a todos os já familiarizados com a famigerada "provocação demaniana", que evidentemente é muito mais que apenas uma assinatura estilística. Em termos mais estritamente pragmáticos, dada a imprevisibilidade com que irrompe em meio às argumentações mais cerradas, é um recurso que cria muitas vezes um vínculo diabolicamente ambivalente com aquele que a lê, quase como num jogo de atração e repulsa, onde a fronteira entre a seriedade e a blague é não raro completamente embaciada. De um lado, ao iluminar como um brusco facho de luz toda uma zona obscura, e inscrever-se como uma tentativa de síntese de toda a história literária depois de Hegel, o trecho não deixa de produzir, depois de lido, a exemplo de um lance humorístico bem sucedido, o efeito de uma descoberta súbita, mas que é também aqui atravessado inapelavelmente por uma sensação de "estranha familiaridade". Numa primeira impressão, no entanto, trata-se de algo muito mais da ordem de um dito espirituoso que de uma conceitualização, como uma frase que retirasse do estado de latência algo que talvez todos pensem, mas não parecem ter coragem de admitir, ou pelo menos não com a mesma ênfase. De outro lado, porém, uma vez que a força retórica dessa blague é também aqui indissociável de uma

generalização abrupta, que imodestamente nos subsume-captura sob a alcunha de um sisudo mestre não reconhecido, pode-se também entender porque, pouco depois ou quase simultaneamente à sedução que exerce, essa síntese possa vir a ter sua força amortecida em nome do apego a uma certa verossimilhança teórica, que nos levaria a redimensionar o *insight* sob uma escala mais humana, e com isso arrolar exceções capazes de relativizar a asserção de De Man. Não seria certamente uma tarefa das mais difíceis, além de gerar também o prazer adicional da superioridade teórica, diante do que à primeira vista parece apenas uma crispação polêmica mal calibrada. E contudo, se também é verdade que, nos atenuantes que se sobrepõem como mediadores entre o início e o fecho, é o próprio texto que parece de saída desautorizar uma refutação sem nuances, uma leitura um pouco mais literal do mesmo, ainda mais tendo em vista o eventual enfraquecimento de sua credibilidade que a afirmação hiperbólica suscita, não deixa de ser também um caminho a se considerar. De certa forma, é o que tentarei fazer nas próximas páginas.

Antes porém de passar à discussão panorâmica – que terá aqui como foco os 5 autores contemporâneos já mencionados – talvez seja preciso nos demorarmos um pouco mais sobre a citação de Paul de Man, mas dessa vez, menos para tentar entender a sua pragmática específica – que como se afirmou há pouco, por força do duplo vínculo que ela gera, coagiria o leitor a ao mesmo tempo discordar dele e ter de levá-lo em conta, sendo tanto uma assertiva teórica quanto uma provocação retórica – do que para pensar na sua maior ou menor justeza diante do debate aqui delineado a partir de Hegel e Schlegel. Tal como se encontram dispostas uma depois da outra, na passagem da sucessão abrupta das mudanças até os juízos capazes de ligar essas mudanças a seus devidos suportes, é uma relação que, exponenciada pela maior flexibilidade que se crê encontrar em Schlegel, aponta muito fortemente para uma zona de transição algo elegíaca, que não corresponderia senão ao processo pelo qual, num jogo de inscrição e apagamento, a reivindicação de liberdade infinita que o texto do crítico porta seria depois dramaticamente elidida pelo sóbrio "realismo" do filósofo, capaz de reduzir toda essa trepidação a um único binarismo. À apóstrofe claramente contida e refratada no texto de Schlegel – muito mais ostensivamente um ato performativo do que o de Hegel – deve então seguir-se uma espécie de narração "post festum", que mesmo sem contar com a vibração inerente a uma interpelação direta, tem de certo o mérito de se transformar num objeto muito mais circunscrito e palpável do que a dança protéica do seu oponente. Desnecessário dizer, porém, que ver no texto de De Man apenas a

figuração de um movimento regressivo – apenas um subterfúgio para produzir estrategicamente um vilão e um herói teórico – é algo que, como sempre no caso do autor de *A resistência à teoria*, se pode ser até defensável em termos de síntese esquemática, de novo tampouco faz jus à dificuldade de apreender com clareza qual é a inflexão da voz que fala através dele. Não obstante a sua convicção e contundência, essa voz passa sem dúvida ao largo de um tom mais ostensivamente acusatório, que trataria simplesmente de repor com serenidade a verdade dos fatos, e assim, uma vez exorcizado o fantasma de Hegel, reencaminhar a discussão teórica para a direção certa. Quase como se, nesse viés – mas nem é bem esse o caso –, a *anagnorisis* de cada um de nós como um "hegeliano" fosse também uma forma de alavancar um certo distanciamento irônico, que, desencadeando a anamnese de certos pressupostos inexaminados, forneceria uma eventual linha de fuga em relação a eles. E contudo, sendo o traço que mais atesta a força e a persistência desse fantasma a capacidade que este tem de retornar ao mundo dos vivos das formas mais inesperadas e insistentes – ou, às vezes, até fingir-se de morto disfarçado do senso comum – , nada mais previsível que a implicação contida na primeira pessoa do plural do texto de De Man acabe por funcionar também como uma acusação ao seu leitor, ainda que, na transição não exatamente tranqüila de uma característica a outra, ou mesmo na transformação de Hegel em um "all encompassing vessel", isso tampouco possa ou deva resultar num exorcismo perfeito, que seria o mesmo que sugerir, enfim, que o hegelianismo subreptício apontado por De Man, nessa zona difusa entre a constatação e a decisão, talvez não tenha a força inclusiva que para este tem.

Vale notar ainda que, uma vez aplicada provocativamente ao próprio Schlegel, uma operação dessa ordem, ao tentar por assim dizer normalizar e historicizar um pouco a sua máquina de guerra, só pode se dar dentro de uma franja de tempo evidentemente ficcional, de certo muito mais próxima ao Kafka borgiano que à historiografia literária ortodoxa. Se existe um traço capaz de distinguir essa fronteira, é certamente a dificuldade de discriminar com clareza o que é causa e o que é efeito – ou até que ponto seria possível escapar à ação retroativa da estética de Hegel, cuja força, a dar-se crédito a De Man, passa muito menos por uma originalidade intrínseca do que pela capacidade de engolir e metabolizar toda a teorização posterior, conferindo ao próprio desenvolvimento das artes a consistência de um argumento inexorável, e criando assim um vínculo estreitíssimo entre o juízo que faz de uma obra e a narrativa histórica na qual esta se subsume. Começando, no entanto, mais cautelosamente pela zona de

convergência mais conspícua, entre as enumeradas por De Man – a saber: pela articulação entre o mundo helênico e o cristão como vetores que condicionam toda a compreensão da arte a partir de Hegel –, também é verdade que, em retrospecto, dada a forma tão tangencial como faz sua remissão à epopéia – ou melhor: dada a relativa fraqueza de uma tal remissão diante do que hoje nos parece a maior originalidade das restantes –, o fragmento 116 é um texto que apenas muito lateralmente poderia ser tido como "hegeliano" em sentido lato, embora o mesmo não se possa já dizer em relação ao segundo aspecto discriminado por De Man, quando se trata de sondar como, e em que medida, os diferentes tipos de arte podem ser articulados em função de seus respectivos modos de representação. E aqui talvez seja o momento de tentar uma nova síntese, mesmo se por enquanto apenas para fins heurísticos. Sem dúvida, por mais distintos que sejam as personagens teóricas que cada um dos autores cria, uma boa maneira de aproximá-los, nem que seja apenas provisoriamente, pode ser partindo daquele que parece ser um dos problemas mais prementes com que ambos lidam – no caso, a relação entre a arte e aquilo que se convencionou chamar de modernidade. Num primeiro momento, pelo menos – e o trecho sobre o destino do filisteu também é aqui decisivo para se entender que se passa –, é o que faz com que, dado o caráter instável e problemático dessa relação, ela precise ser mediada pelo uma diapsão temporal mais amplo, que responde também pela lucidez histórica de cada um dos textos. No sentido mais restrito, contudo, a torção que conduz ao alargamento dessa distância temporal – fazendo com que, no espaço exíguo do fragmento 116, Schlegel promova um curto-circuito entre os mais variados estilemas – não pode ser em algum momento desvinculada do salto de consciência temporal que teve lugar a partir da Revolução Francesa, gerando a certeza de uma diferença radical do presente em relação a tudo o que lhe antecede. Se for o caso de nos atermos apenas à vizinhança filosófica mais imediata, é uma diferença que, partindo do reconhecimento da falta de um alicerce normativo meta-histórico em que se possa apoiar a arte – como por exemplo as antigas regras da poética clássica, válidas para todos os homens e em todos os tempos – leva a que essa prática tenha que agora tentar fundamentar-se a partir de si própria, o que não só dá uma nova dignidade crítica ao gênero romanesco – elevando-lo a um novo patamar de auto-consciência – como faz com que, no caso de Schlegel, seja a própria forma de exposição que se transforme agora num problema teórico; daí o constante *mise-en-abîme* em que esta recai. Em Hegel, no entanto, essa mesma diferença ainda aparece excessivamente colada a uma determinante mais propriamente referencial, que

foi também o que me levou a recuar 200 páginas na edição in folio da *Estética*, para chegar até um estado-de-coisas que, no fragmento-epígrafe, surge um pouco mais sutilmente figurado na disjunção escatológica com que o texto se fecha. O que, desnecessário dizer, em nada diminui a força impositiva do seu diagnóstico. Encontrando-se ambos os autores ainda, de certa forma, na convalescença da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant – ou seja, reconhecendo tanto a impossibilidade de subsumir a expressão artística a um conceito inequívoco quanto também o papel estratégico que esta desempenha enquanto mediação analógica para uma ação política –, o fato é que ambos darão a esse problema respostas bastante distintas, num arco que cobre da sóbria capitulação burguesa até uma incessante militância ético-estética. O interessante, contudo, é que se a evidente discrepância entre essas respostas diz também muito a respeito das personagens teóricas que Hegel e Schlegel se tornaram, a divergência criada a partir disso passa menos pela complexidade da situação que tem como alvo – e à qual ambos dão soluções igualmente poderosas – do que ao modo de representação escolhido para figurar e alegorizar essa mesma complexidade. Um modo cujo correlato mais palpável é justamente a temporalidade criada em cada um desses textos – e nesse sentido, não parece haver dúvida de que, no confronto com a parataxe-parábase do crítico romântico, a esquematização ativada pelo *Bildunsgsroman* portátil do filósofo acaba por soar muito mais reificadora em face ao ritmo extático pelo qual o fragmento avança, quase como se Hegel nos desse a sinopse *ab ovo* de uma história a princípio toda ela feita de elipses e bruscos saltos temporais. É uma história que sabemos já de início condenada a petrificar-se – sem o que de resto jamais poderia transformar-se em uma respeitável, ainda que um tanto fora de moda, disciplina acadêmica. E todavia, tal como emerge na dicção em *stacatto* do fragmento 116, antes de se ver domada por uma orientação teleológica, é um elemento que a princípio parece meticulosamente programado para adiar por tempo indefinido qualquer possível coincidência consigo próprio, quase como se se tratasse de transformar o próprio infinito numa sintagmática.

Ainda que pareça sem dúvida muito mais domada e cautelosa diante desse raciocínio descontínuo de seu rival, a resposta de Hegel em nada lhe fica a dever em termos de astúcia – com a diferença de que, narrativizado sob a devida distância crítica, o infinito presentificado no fragmento 116 aqui se transforma no tato necessário para produzir uma transigência, que deve contudo saber conferir o peso devido à força algo incontrolável com que lida. Na medida em que pode também se dar das mais distintas

formas, é uma solução não menos abrangente que a de seu rival – e que, na drástica redução de complexidade que leva a cabo, tem também a vantagem de parecer resolver a tensão apocalíptica que o texto do adversário criara. Não se trata certamente de um feito menor – e por mais que esse desenho soe a princípio indesculpavelmente injusto em relação à multiplicidade de um gênero como o romance, também é verdade que, ao renunciar a um fechamento, o texto de Schlegel parece fazer pouco daquilo que, a uma distância segura, é uma das mais eloqüentes provas da força perlocutória de sua torrente de tropos – que é justamente despertar no leitor a ânsia por algo que possa salvá-lo momentaneamente dessa incerteza. Como por exemplo um texto como o de Hegel, cuja impacto e clarividência são facilmente atestados em toda a fortuna crítica posterior. Em não pequena medida, aliás, uma vez que abandona o vocabulário de força da alternativa rival – sem contudo deixar de acenar, nas entrelinhas, para a possibilidade de substituir a realidade prosaica por "uma realidade transformada pela arte e próxima da beleza" –, o percurso tão esquematicamente desenhado nessas poucas frases, extensível tanto para um idílio xaroposo quanto para uma utopia nazi – mas não menos aplicável também à "classe média esclarecida " –, é, como se vê, difuso o suficiente para engendrar a partir de si mesmo outros poderosos efeitos de sucção, quase como uma chave ajustável aos mais diversos e improváveis tipos de fechadura. A alimentar tais efeitos, em última análise, está a sábia generalidade e inespecificidade dos termos que emprega, num arco que, com maiores ou menores modificações, pode se aplicar tanto a Defoe quanto a Proust, tanto a Cervantes quanto a Musil – donde sem dúvida a sua eficácia. Não se trata contudo de uma eficácia muito ostensiva, mesmo porque, ao reduzir toda a variedade do romance à refiguração do conflito entre indivíduo e comunidade, ela implica também a desnaturação radical das texturas singulares de cada autor, que é o preço que se paga pela abstração que deles isola um fantasma comum.

Ao mesmo tempo, se existe algo que hoje ainda permanece como um desafio aberto a todas as descrições e redescrições da forma-romance, isso passa certamente pela possibilidade de figurá-la em termos outros que não aqueles enunciados pelo texto de Hegel; o que talvez seja uma prova de que, na desnaturação referida, o benefício secundário obtido supera o prejuízo. E todavia, se esse é também um desafio aceito pelo presente texto, a estratégia escolhida para cercar o problema tem de certo muito a ver com aquilo que já se disse a respeito de Hegel, e passa portanto muito menos por uma refutação do que por uma mudança de ênfase, ainda que essa não deixe de ser também uma ênfase bastante heterodoxa, já que, nesse caso, ao contrário do que poderia dar a

entender todo o debate anterior, o foco sobre a disrupção metonímica do texto de Schlegel – como tática para trazer à tona as violências e os saltos que uma exposição serena disfarça – termina conduzindo a um desfecho no mínimo insólito.Nessa medida, o jogo de forças encenado no fragmento 116 – onde a supremacia do arbítrio do poeta sobre todas as leis não pode se dar senão pelo aniquilamento e "Aufhebung" de todas as formas literárias à sua disposição – tem sem dúvida uma feição muito menos triunfalista do que o tom exaltado do fragmento parece indicar. Daí que, sendo essas formas a serem destruídas também aquilo que fornece o atrito sem o qual a ironia permaneceria não-manifesta, uma maneira de então voltar Schlegel contra si mesmo, e dar assim também uma inusitada vantagem teórica a Hegel, é ler nesse mesmo tecido de resistências, aqui objetivado no arsenal de esquemas poéticos contra os quais a "poesia universal progressiva" se lança, uma outra figuração do mesmo estado prosaico de que falava o autor d'*A fenomenologia do espírito*. À primeira vista, é uma aproximação que, de maneira no mínimo inesperada, coloca agora Schlegel na posição do *alazon*, incapaz que este é de reconhecer os condicionantes heterônomos de sua liberdade; liberdade que se torna assim também uma homenagem reiterativa ao obstáculo que ultrapassa. E contudo, uma vez reconhecida a hegemonia de Hegel – mas, nesse caso, muito menos pela veracidade da sua representação do que pelo destaque que confere ao jogo das resistências –, não é menos certo que, pari passu a força que tem a sinopse de apagar a outra, está também a remoção para um conveniente segundo plano das mesmas micro-estruturas retóricas que pretendo aqui realçar. Para chegar a esse objetivo, no entanto, muito mais do que tentar refutar a versão hegeliana, o que se propõe agora não deixa de estar também em última instância intimamente coadunada com a idéia de um estado prosaico, ainda que se dê também a partir de um giro algo heterodoxo, que, em última instância, dá uma feição muito mais tangível a essa resistência, na medida em que tenta transferi-la para a própria resistência da linguagem. Tendo como base um elípitico comentário de De Man em *Aesthetic ideology*, que irei aqui submeter a uma torção que é obviamente de minha inteira responsabilidade, o que se tentará fazer aqui nada mais é que repetir em chave mais camerística o conflito entre "poesia" e "prosa" figurada na epígrafe. Na minha própria exorbitância, no entanto, é um conflito que, embora obliterado sem maiores remorsos por qualquer leitura mais apressada, ressurge toda vez que a narração e/ou ato-descrição de um dado nome próprio – e eles serão aliás particularmente pródigos nas páginas que se seguem – tem que se haver com uma rede de tropos que ao mesmo tempo a torna possível e a mortifica. Nessa medida, porém,

uma vez que se trata também de politizar o próprio efeito-mundo que nesse intervalo se cria, não é exagero dizer que, uma vez evidenciada a mediação retórica, é como se a análise de cada um dos autores que irei abordar quisesse valer também como um *Bildungsroman* portátil, onde o efeito referencial de cada narrativa teórica deve também se deixar ver sob o prisma da sua incontornável dependência a esses repertórios de tropos que neles se infiltram por todos os lados. Tropos, como se viu no fragmento 116, que na medida em que não são jamais capazes de se totalizar de fato, são também o que fornece a energia necessária para o novo salto. Não sendo porém o caso de apontar aqui os supostos erros da dominante hegeliana – uma vez que, de certa maneira, ainda é este o horizonte que habitamos –, a vontade de tensionar esse desenho é o que leva então, depois de admitida a hegemonia, a realçar as mediações tropológicas que a sua síntese elide, ou antes opta por refigurar numa versão mais empiricamente reconhecível, quando prefere supor por exemplo que a dificuldade com que se encontra um sujeito quando tenta dizer eu ou narrar uma história pode ser desvinculada sem maior problema da rede de interdependências na qual o mundo o enlaça , e que tem exatamente nessas nadas conspícuas costuras um de seus maiores sustentáculos. Enfim: entre a concentração em cada texto e a narrativa explicativa que o subsume – e que portanto eleva ao plano da conceituação abstrata as "n" singularidades com que lida, num gesto que é tanto uma descrição quanto um ato de força, ato tão violento quanto inevitável – é como se, depois de feito esse curto-circuito entre Hegel e Schlegel, confundidos como refrações de um só problema, fosse agora preciso tomar, tática e pedagogicamente, o partido da metonímia, que, nas leituras que se seguem, é o que me levará a privilegiar os fragmentos nos quais os meus autores tem que se haver mais diretamente com a resistência propriamente retórica e narrativa que a tentativa de teorizar o romance lhes coloca, na intervalo entre os escritores que cada um deles analisa e o rosto romanesco que se tenta construir a partir de sua soma. Na transição de um momento até o outro, contudo – quando se trata de, por exemplo, priorizar certos desfechos e não outros; ou então encaixar a intempestividade de um romancista num esquema totalizante a priori – um rosto que se desenha também à força do enfraquecimento maior ou menor de certas zonas de incerteza, e que poderiam eventualmente até colocar em xeque as referencializações propostas, em meio a essa uma nebulosa na qual, como veremos, ser e dever-ser trocam de lugar o tempo todo. Daí decerto a utilidade de um texto como o de Schlegel, seguramente muito menos como uma possível prolepse de uma episteme vanguardista – que de certa maneira libertaria o romance do esquema calcificado de

Hegel – do que como um artefato que, nas súbitas transições modais que o fazem avançar, deixa mais patente o jogo de forças que o fragmento de Hegel emudece. Ou que antes prefere contemplar de uma distância mais segura, um pouco como um homem na praia admirando o navio sob uma tempestade.

Ressalve-se aliás que, ao opor de um lado o ímpeto totalizante da poesia do coração à deriva metonímica acionada pela "prosa das circunstâncias", esse mesmo fragmento, ainda que sem nem sonhar em dizer isso, apenas referenda ainda mais essa cerrada relação de co-pertencimento entre tropo e o gênero, ao fazer com que o impacto da sinopse a ser inferida numa rememoração final se dê em razão direta da capacidade de mapear a multiplicidade fragmentária do mundo prosaico; coisa que de resto jamais poderia ser feita sem o anteparo do tropo. Vistas as coisas dessa forma, portanto, o movimento aqui descrito e desdobrado, ao alçar ao nível da tematização explícita aquilo que Schlegel prefere disfarçar de "dever-ser" – sem no entanto se dar ao trabalho de especificar que personagem seria o suporte de um tal imperativo –, nada mais faz, a rigor, que transformar em diegese o que no fragmento 116 tem ainda a forma de uma tensão mimética. De certa maneira, para recorrer aqui a uma distinção cara a Percy Lubbock(LUBBOCK, 1976), é quase como se preferisse contar a história da peça ao invés de encená-la. O que fica depois evidente, no entanto, é que, ao levar a cabo essa tematização, a síntese retrospectiva do filósofo – que nesse sentido lembra um pouco o "psicólogo criminal" que aparece no final de "Psicose", ao que tudo indica perfeitamente habilitado a nos explicar de uma vez por todas quem é Norman Bates – coroa-se num fecho talvez reconfortante demais para poder merecer a credibilidade que tem, mesmo se, em mais de um sentido, a formidável redução de complexidade que promove não deixe também de dar ainda mais evidência a um momento que é de resto incontornável de toda e qualquer teorização. Por um lado, é um resultado que a princípio pode parecer pouco condizente com a atribulação e opacidade do trajeto; por outro, diante de toda a sobrecarga antes acumulada, esse mesmo resultado parece perfeitamente contrabalançado pela sinopse que a violência final torna possível, e sem o que, aliás, o texto de Hegel jamais teria a influência que de fato tem. Numa metáfora algo brusca, mas nem por isso despropositada, é como se, depois de acompanhar os passos e tropeços de uma personagem do ângulo de uma câmera subjetiva, pudéssemos finalmente nos refestelar no conforto de um plano médio fixo, onde nos fosse dado conhecer o rosto que a movimentação incessante escondera.

Medir porém os custos e vantagens implicados em cada um desses focos é uma tarefa já de saída tão inadiável quanto impossível – mesmo se, como também já se disse, no caso do presente texto, a circunscrição do veio hegeliano como dominante, torne quase inevitável o cotejo com a sua contraparte. A essa altura, porém, uma vez estabelecido de forma mais explícita o rumo a ser tomado, talvez seja o momento de passarmos então para o último nó argumentativo do texto de De Man, que leva também as razões pelas quais ele será aqui o nosso Virgílio. Razões que por sua vez vão muito além da diretriz estabelecida pela citação destacada. Afinal, sendo De Man um autor particularmente atento a micro-estruturas retóricas, não é difícil entender porque a sua maneira de se aproximar dos textos – sondando as forças em luta por debaixo das miragens totalizadoras, e mostrando também a dificuldade narrativa com que toda a teorização se vê de alguma maneira forçada a se defrontar – torne-se uma inspiração particularmente preciosa num esforço como esse, que tenta interrogar as implicações teóricas de cada distinto modo de enunciação, bem como o ato de força que é sempre a condição transcendental de possibilidade de cada operação narrativa. Ao fazer com que a fluidez e a evidência das argumentações sejam insistentemente interrompidas pela ambigüidade dos tropos de que se servem, que surgem assim ora como soluções de compromisso em face a uma ambivalência sem fim, ora como um modo de intensificar ainda mais essa ambivalência, o influxo da obra de De Man é também de fundamental importância para definir a calculada intempestividade do meu próprio esforço, na ambígua relação que se tenta aqui também estabelecer com uma certa tradição crítica iniciada por vertentes como o *new criticism* e o formalismo russo, voltadas para uma concentração mais cerrada na suposta imanência do texto. Relida à luz da episteme desse início de milênio, contudo, essa mesma tradição – e espera-se que as análises de Schlegel e Hegel até aqui feitas também possam servir de alegoria da pertinência desse enfoque – torna-se menos um modo de salvaguardar a sua autonomia estética do que uma tática para devolver à leitura a sua textura política, não só mostrando aquilo que acaba ficando obscurecido pelas distintas totalizações teóricas como também, entre os abismos anulados ou ab-rogados de uma frase a outra, implicando o leitor na teia de indecidibilidades que aqui se revela, e que muitas vezes inverte bruscamente o sentido de uma tematização apressada. Um vez acionado esse atrito, portanto, o sentido cristalizado pelas tradições surgirá também como resultante de um precário processo de escolha, que apenas uma atenção mais demorada ao jogo de ditos e não-ditos do texto pode dar a ver; o que não quer dizer que se tenha aqui qualquer pretensão de ser

exaustivo. Por um lado, a disciplina-do-detalhe ora defendida – ao mostrar por exemplo como uma pequena variação no tom da enunciação, entre uma catacrese e outra, pode jogar luz diversa sobre aquilo que um texto diz e defende de maneira conspícua – não deixa de ser também uma forma de pagar tributo à herança da melhor crítica literária do século XX, reforçando aquilo que De Man já disse sobre as virtudes da *close reading*, como estratégia-peripécia que dá a ver insuspeitas zonas de indecidibilidade em meio aos textos. Não se deve perder de vista, contudo, que ao contrário da impressão de organicidade que a *close reading* pretende validar, a articulação desses efeitos, no que vem a seguir, é toda construída para dar a ver as maneiras como cada uma das entidades aqui tratadas acabará mais hora menos hora por dilacerar a si mesma, e derrubar assim completamente a esperança de uma síntese totalizante inequívoca. O que pode ser lido também como uma forma algo mais oblíqua de construir uma apóstrofe, a ter lugar quando, em face à dificuldade desse salto – e dando seguimento à pragmática que tentei circunscrever a partir de Paul de Man ele mesmo nos dois capítulos anteriores – é a própria indecidibilidade que se vê convertida em força ativadora. Soando a princípio com uma mistura de ascese com sobrecarga tropológica – mas que também assume como uma disrupção inevitável o seu próprio "fictional drive" –, é um percurso que, ao mesmo tempo em que se esforça para mostrar o fundamento movediço de toda e qualquer decisão de leitura "autêntica"(sic), tenta também inventar seus próprios critérios diante da incrição específica de cada teórico do romance, o que pode significar muitas vezes tratá-lo como uma espécie de ficionista inconfesso. Ou então me transformar eu próprio também em ficcionista, o que para De Man é a aliás um fardo muito mais insidioso do que se imagina – a ocorrer justamente no momento em que a leitura se abre para aquilo que sabe que jamais será capaz de controlar de todo.

Diga-se de passagem aliás, que longe de tornar menos urgente ou tirânico esse tipo de escolha – de tentar uma transição sem fratura entre o tropo e o sentido – isso é o que faz também com que, transposta para o jogo legitimador da instituição universitária, cada distinta metodologia crítica termine por se subsumir também como subrepticiamente "hegeliana", sempre que, ao invés de habitar a tessitura tropológica, prefere-se transformar o romance no emblema de uma idéia capaz de superar-conservar tal tessitura, que é precisamente o que ameaça pôr a perder a soberania do sentido. O que pode ser também uma forma de realçar ainda, tendo em vista a narrativa histórica por meio da qual essa síntese é viabilizada – quando se liga por exemplo, como em Ian Watt, o advento do romance a uma nova viragem epistemológica, ou quando este se

transforma, parafraseando e exorbitando Lukács, na alegoria da insaneável cisão da comunidade em relação a si mesma – no impasse que atravessa todo o tempo conexões desse tipo, a necessidade de que a teorização tente assumir mais explicitamente sua própria dificuldade narrativa; dificuldade que, se pode e é não raro reduzida a matéria ociosa por tematizações apressadas, mantém-se um obstáculo incontornável sempre que se tenta articular dois momentos distintos no tempo, e dar o peso "devido" a cada um deles. No que pode ser também muitas vezes a perfeita exemplificação de um juízo de autoridade disfarçado. Voltando no entanto até um ponto já destacado na epigrafe, é um juízo que aparece talvez em forma mais atenuada quando, ao se buscar discriminar por exemplo que tipo de coisa ocorreria entre um Schlegel e um Hegel – entendidos aqui como emblemas de da tensão entre fragmento e unidade com a qual toda leitura necessária e impreterivelmente terá que se haver –, sou eu mesmo que se vê atritando umas com as outras micro-narrativas de regressão ou de progressão, na tentativa de dar conta de uma tensão que De Man melhor que ninguém mostrou ser (sempre já) simultânea. E que por isso só pode ser exposta linearmente no modo irônico. Isso dito, porém – uma vez que o reconhecimento do impasse tampouco nos livra da obrigação de alegorizar uma escolha –, pode-se também entender porque, no contrapelo do conforto eventualmente fornecido de uma tematização como a de Hegel – que disfarça e dissolve atos de força na sobriedade do modo indicativo –, o *modus operandi* das 5 narrativas teóricas subseqüentes se detenha precisamente nessa zona de ambigüidade criada pelo "é e deve ser" de Schlegel. Ao mesmo tempo apelo ao leitor e alegoria de uma tradução impossível, é um sintagma que, sendo virtualmente impensável num texto com a serenidade pedagógica de Hegel, aqui funciona como *aleph* para todo o argumento em curso, sem que no entanto se possa jamais discriminar onde, e /ou em que medida, a justaposição num eixo sucessivo do "é" e do "deve ser" não decorreria senão da inexistência de um termo capaz de fundi-los de forma pacífica. Com uma dose a mais de cuidado, no entanto, espera-se que a impossibilidade de responder satisfatoriamente a perguntas como essa ajude a também evidenciar não apenas o que existe de ação performativa em cada asserção que postule o status de objetividade como ainda – e mesmo se de forma infinitamente muito menos simétrica do que uma frase como essa pode sugerir – o necessário efeito referencial contido em cada ato performativo tido como "feliz". Daí decerto, tendo em vista a tarefa algo sisífica que um trânsito como esse comporta – que é justamente discriminar em cada um desses teóricos o momento no qual essa dificuldade se propõe e se esconde, no deslizamento da imersão empírica

até o *plot* teórico que a subsume, ou na passagem de uma definição geral de romance até um nome próprio que a encarne –, a necessidade de ter aqui em vista simultaneamente tanto Hegel quanto Schlegel. Ocioso lembrar, porém, menos na condição de adversários a serem confrontados e depois hierarquizados do que como distintas reedições alegóricas de uma só estrutura-em-abismo, da qual a síntese de Paul de Man não é senão um outro prolongamento.

Por mais difícil que seja hoje aceitar serenamente a referencialização política de Hegel – diante de um mundo que torna cada vez mais remota a expectativa de que um dia prosa e poesia cheguem a bom termo –, uma sinopse final não terá grande dificuldade em reconhecer, contudo, nesse agón entre indivíduo e *socius* que aparece na epígrafe, uma possível eminência parda assombrando também a minha própria alegoria imanentista – palpitando sempre que esta trata de opor, por exemplo, de um lado, as forças em luta constante sob o que parece ser de longe uma totalidade e, de outro, uma vez colocado em evidência um vetor dissidente qualquer, a nova sinopse totalizante que este, voluntariamente ou não, perfaz e postula. O mesmo podendo se dizer também quando, ainda em perfeita sintonia com o previsto por De Man, tenta-se pensar essa totalização secundária como um movimento passível de ser evitado – e não como algo, enfim, que, não sendo explicitamente defendido no corpo do texto, acha-se implicado de forma inevitável na operacionalização do mesmo. Feitas as contas, portanto, dada a impossibilidade de contornar essa linha narrativa, seria esse bem o lugar onde, heuristicamente ou não, a opção de priorizar Schlegel em detrimento de Hegel se vê subsumida no mesmo horizonte totalizante de que parecia a princípio querer distanciar-se – e se revela assim não menos "hegeliana" do que toda e qualquer outra. E contudo, uma vez colocados em evidência certos contágios metonímicos, é claro que muito daquilo que surge e se reivindica como uma evidência histórica nesses "discípulos", poderá ser visto aqui também com o recuo defensivo inevitável, face a uma cada vez mais insistente e atordoante sobre-carga: sendo a forma como se dá esse recuo, por conseguinte, na passagem da indecidibilidade do texto até a hipostasia histórica, precisamente aquilo que irá asseverar a especificidade intranferível de cada um dos 5 autores que passarei a agora analisar à luz de De Man. No limite, é o que também fará com que para fazer jus a tal filiação, aquilo que é assertivamente afirmado em cada um dos textos seja também colocado em ação recíproca com o modo de encenação argumentativa de cada teórico, que é também o que fornece o lastro metonímico para cada síntese totalizante. Em larga medida, um percurso que cria também a seu modo

uma tensão contínua – entre a inevitável dificuldade temporal que cada leitura comporta, e a asserção de força mais ou menos implícita que tenta resolvê-la. Seja quando uma síntese final tranqüilizadora é inapelavelmente instabilizada por algo que se passa no intervalo de 3 ou 4 linhas, seja na discreta violência contida na postulação daquele que é o momento decisivo de cada narrativa teórica, está-se diante de algo que, no inabolível lusco-fusco entre "'é" e "deve-ser" pelo qual tentamos capturar e definir esse auto-destrutivo proteu chamado Romance, passa felizmente muito longe de qualquer tautologia. A menos, claro, que o trabalho da leitura tal como eu o aqui concebo – sob a invocação explícita e/ou exorbitante e/ou fantasmática de Paul de Man – não tenha a irreversibilidade, o peso e a contundência que se imagina e se defende que tem.

AUERBACH:GRAÇA SOB PRESSÃO

Num livro que pretendia ser a grande síntese pedagógica da sua obra, e que depois lhe valeria sérios problemas com a Justiça Francesa, a voz convencionalmente depois identificada como "Jean-Jacques Rousseau" propõe, sob a inspiração inequívoca do *Robinson Crusoé* de Defoe, uma heurística ainda hoje capaz de surpreender pela simplicidade e eficácia. Tendo como tropo fundamental a situação da ilha deserta, o que tal heurística postulava, muito fundamentalmente, era fazer dessa situação de emergência o critério em última instância daquilo que deve ser tido como imprescindível no mundo prático, e que para Rousseau, era justamente o que o sujeito em questão levaria consigo caso fosse condenado a viver para sempre na tal ilha deserta hipotética. Num *ethos* que pode também lembrar vagamente um herói de Homero, é quase como se, uma vez rompida a rede de interdependências do mundo prosaico, a vida tivesse que se haver doravante com a tarefa de bastar a si mesma, reduzindo até o mínimo possível o fluxo de trocas com o mundo exterior. Até, quem sabe, que nem precisasse mais contar com ele. Por outro lado, ao forçar a pobre cobaia do filósofo a ter de contabilizar a cada segundo o que para ele é essencial e o que não é, é uma lógica que tem também algo de um regime de exceção permanente, impondo um imperativo de auto-retificação incessante não de todo desprovido de acentos misantrópicos. Por mais que, evidentemente, sejam hoje bem poucos os dispostos a levar esse tipo de coisa ao pé

da letra, é um método que, 250 anos depois, encontra sem dúvida ainda uma considerável ressonância – e em níveis muito menos rarefeitos do que supunha o filósofo, como por exemplo na compulsão catalogadora dos que gastam sua horas de ócio organizando ou modificando suas listas de filmes ou canções favoritas. Mas não é certamente essa a única utilidade do conselho de Rousseau – ainda mais se considerarmos como hoje, extrapolando todos os piores pesadelos do autor de *A nova Heloísa*, não só há todo um segmento profissional dedicado à confecção de desejos inúteis como se torna cada vez mais remota a hipótese de uma ilha deserta a salvo dos assaltos do mundo. Mais do que isso: num campo tão abarrotado de títulos como o da crítica literária – que é afinal o alvo mais ou menos oculto dessa digressão, por mais que não pareça –, uma cautela desse tipo, além de excelente subterfúgio para se limpar o terreno, permite também tornar mais claras as linhas de um eventual debate curricular, matéria, na exaustão cognitiva que provoca, que não deixa de também ser alegorizada pelo (não citado) trecho de Rousseau – mas que, nos últimos anos, parece mais do que nunca distante de qualquer consenso. E contudo, numa lista de 10 ou 15 livros que tidos como essenciais nessa desnorteadora seara – pensando agora do ponto de vista de um jovem estudante jogado e perdido em meio a uma paralisante proliferação de obras e nomes próprios –, difícil achar um título tão útil e precioso quanto *Mimesis*, de Eric Auerbach.

Lançado originalmente em 1947, o livro de Auerbach, que cobre de Homero até Virginia Woolf e Proust, tendo como *leitmotiv* o estudo da representação realista na literatura, é na verdade uma espécie de caixa-na-valise da cultura do Ocidente; nas palavras nada hiperbólicas de Geoffrey Hartman, talvez a única história literária que possuímos. Nos 20 capítulos que o compõem, ele realiza um sobrevôo panorâmico sobre quase 30 séculos de história, que não seria tão poderoso e persuasivo se não fosse também Aeurbach o finíssimo analista que é, verdadeiro virtuose da leitura cerrada. Sua estratégia é tão simples quanto eficaz: começando sempre com uma citação razoavelmente longa do texto que tratará de analisar, a análise que acompanha cada trecho passa sempre pela mediação entre este e o entorno sócio-histórico, o que não quer dizer que os fragmentos sobre os quais se debruça o autor sejam por isso simplesmente transformados em meras sinédoques de um suposto *Zeitgeist*. A desautorizar tal facilidade, há o foco proporcionado pelo jogo de vetores que confere tensão a história, num movimento que tem algo de sinfônico em sua abrangência e consistência interna. Já claramente delineado no primeiro capítulo da obra, quando

Auerbach contrapõe a leitura de um trecho da *Odisséia* a uma leitura da narração do sacrifício de Isaac no livro do *Gênesis*, o que surge como o fio condutor dessa sinfonia – um fio condutor que para Auerbach é também um *telos* – é a representação trágica e séria da vida cotidiana, no livro pela primeira vez elaborada a partir desse contraste inicial entre Homero e a Bíblia, que não deixa de ser também uma tomada de posição, de certa forma quase uma antecipação do desfecho que nos espera. Assim, ainda que o texto de Homero, segundo o autor, pareça muito mais elaborado sintaticamente que a linguagem bíblica, o jogo de tempo que esta última promove, dada a instabilidade da aliança com o divindade insondável a que ela remete sem cessar, garante, logo de saída, a primazia do seu modo retórico sobre a serena hipotaxe do texto grego. Se este por um lado é capaz de apreender a multiplicidade do mundo sensível com rara eficácia, funcionando quase como uma enciclopédia portátil do *ethos* helênico, ele não tem, para Auerbach, o mesmo poder de sugestão das bruscas elipses bíblicas, carregadas de ressonâncias e de dramaticidade. Ao mesmo tempo – e esse é um ponto em que se começa a delinear o ataque de Auerbach ao jugo das poéticas normativas –, enquanto no caso de Homero, a seriedade e a gravidade da narração surgem como atributos determinados por uma divisão estamental prévia, já que credencial exclusiva da classe aristocrática, a narrativa bíblica, em sua mistura de sublime e cotidiano, de linguagem despojada e densidade trágica, tem para o autor a decisiva vantagem de interpelar indiferenciadamente todos os homens independentemente de sua condição social – já apontando portanto para aquela que será a maior epifania do texto de Auerbach.

Antes que se chegue a esse ponto, contudo, a dicotomia proposta nessa abertura será expandida e desenvolvida dos mais variados modos, mesmo se as características por Auerbach identificadas na narrativa bíblica – no casamento que esta promove entre o sublime e o cotidiano, conferindo densidade e profundidade temporal ao jogo das relações prosaicas – permaneçam uma constante referência valorativa para o maior ou menor grau de sucesso de cada texto. Se fosse o caso de resumir todo o percurso num breve esquema, é quase como se, depois de uma longa e lamentada retirada, ditada pelo veto policialesco dos desleitores de Aristóteles, o herói retornasse nos momentos finais de forma triunfante, ainda que não exatamente como o mesmo ascético disfarce com que surgira no início. Ou – o que não é necessariamente a mesma coisa – como se essa retirada fosse apenas uma forma de tornar o impacto da volta ainda mais incisiva e acachapante, e assim reatar num só argumento o fim e o início. Tomando como faixa temporal de referência o desenvolvimento da literatura a partir da Renascença, pode-se

também entender como, depois de sofrer o pesado embargo do código normativo das poéticas – que, pelo menos até finais do século XVIII, como já se disse, vincularia de forma estrita e taxativa a tonalidade trágica à representação de reis, princesas e assemelhados – a possibilidade de tratar a vida cotidiana em uma clave não cômica – e dar a uma personagem ordinária um status em nada inferior ao de um herói de Sófocles – tem para Auerbach sua culminação na forma inaugurada por grandes realistas franceses como Stendhal, Balzac e Flaubert; uma forma que se tornaria claramente hegêmonica a partir daí, pelo menos até o início da revolução modernista, que é tanto dela uma continuação quanto uma negação. E contudo, se uma esquematização como essa será depois convalidada pelo próprio Auerbach na visada retrospectiva da conclusão, a dobra um tanto quanto brusca que ela realiza parece gerar um contraste incômodo com o tom de serenidade do livro como um todo, num sentido que não deixa de colocar em xeque sua pretensão de isenção. Por outro lado, na lentidão e na minúcia com que é preparada – em prolepses que cobrem desde o cansaço do príncipe Hal até o tenso diálogo camerístico do casal de Antoine de la Salle –, ela surge como um fecho perfeitamente adequado ao conjunto do livro, emprestando à narrativa alegórica que dá norte ao todo uma qualidade estranhamente próxima à de uma argumentação cerrada. A exemplo do que costuma acontecer num típico romance oitocentista, tem-se por vezes aqui a impressão de que, na medida em que acumula evidências e transições, o autor parece ir aos poucos se apagando no próprio virtuosismo de sua análise, até produzir a ilusão de uma narrativa que se conta e se explica a partir de si mesma. Para a plena consecução desse efeito, no entanto, é preciso que o texto se mantenha sempre num tênue equilíbrio entre a minúcia das análises – que, pela impressionante variedade dos autores que aborda, dá a impressão de uma consciência apta a abarcar e ligar todos os momentos do tempo – e o sentido sugerido pelas retrospecções sintéticas, para cuja força de convencimento, sem dúvida, contribui bastante o fato de que elas jamais sejam muito ostensivas. Cautela que poderia até dar a (falsa) impressão de que o autor recua diante da elaboração teórica; o que decididamente não é o caso. Nas mais de 500 páginas que compõem seu monumento, é certo que são também bastante raros os momentos em que essa discussão teórica se alonga por mais de um parágrafo – na maioria das vezes, aliás, apenas como um elemento acessório encarregado de fazer a mediação entre uma cena e outra. E no entanto, a partir da rede de progressões analógicas que os capítulos constroem, pode-se também perceber com clareza como, em Auerbach, a preocupação de respeitar a singularidade temporal de cada texto, evitando

assim poluí-la com os pré-conceitos do leitor, está longe de ser uma operação inocente, sendo também aquilo que permite identificar o débito de Auerbach em relação ao legado do historicismo, no escrúpulo de fazer jus à diferença temporal de cada texto, débito aliás claramente reconhecido nas poucas páginas consagradas à obra de Gustave Meinecke. Ainda que se dê apenas num breve momento, quando se propõe uma espécie de sinopse da história intelectual do Século XIX, a conexão não de todo conspícua aí estabelecida – quando o autor aproveita para insinuar como, de certa forma, aquilo que foi instintivamente desenvolvido pelos realistas se veria depois supra-sumido nos métodos historiográficos que se desenvolveram a partir de Dilthey – é talvez um dos momentos em que o livro melhor deixa ver a sua armadura interna. Mas, isso dito, não deixa de ser curioso que, ao invés de interromper sua narrativa com uma digressão teórica, o autor prefira expor a sua principal ferramenta como apenas o elo de um cadeia de eventos, que ele parece aí contemplar de um ponto de vista externo. Recurso ajustado à perfeição ao ritmo monumental do livro, o sutil efeito de indiferenciamento que isso produz parece dar ao todo uma qualidade próxima àquela que Auerbach – equivocadamente – enxerga no narrador flaubertiano, quando toma excessivamente ao pé da letra a cartas na qual, escrevendo e assinando como sujeito empírico, Flaubert alude à utopia de um livro que se produzisse a si mesmo apenas pela força do seu estilo. Daí também – mas tampouco se sabe até que ponto isso é premeditado ou não – o sobressalto que provocará o tom curiosamente exaltado das últimas páginas de *Mimesis*, quando o professor finalmente nos dá a ver o palco da sua enunciação, que não poderia ser aliás mais turbulento e dilacerado :

> Junte-se a isto, ainda, o fato de a pesquisa ter sido escrita durante a guerra, em Istambul. Aqui não há nenhuma biblioteca bem provida para estudos europeus; as comunicações internacionais estavam paralisadas; de tal forma que tive de renunciar a todas as publicações periódicas, à maioria das pesquisas mais recentes, e por vezes a edições críticas dos meus textos dignas de confiança. Portanto, é possível e até provável que muita coisa me tenha passado despercebida, muita coisa que deveria te considerado, e que, por vezes, afirme alguma coisa que tenha sido refutada ou modificada por pesquisas mais recentes. Espero que entre esses prováveis erros não haja nenhum que afete o cerne do sentido das idéias expostas. Também é resultado da escassez de literatura especializada e de periódicos o fato de este livro não conter notas; afora os textos, cito relativamente pouca coisa, e este pouco deixou-se introduzir facilmente no texto. Aliás, é bem provável que este livro deva agradecer a sua existência precisamente à falta de uma grande biblioteca especializada; se tivesse podido me informar a respeito de tudo o que foi feito acerca de tantos temas, talvez nunca tivesse chegado a escrevê-lo.

> Com isso acho ter dito tudo o que ainda devia ao leitor. Só resta encontrá-lo, encontrar o leitor. Queira a minha pesquisa alcançar seus leitores, tanto os meus amigos de outrora como também os outros, aos quais se destina; e que contribua para reunir aqueles que conservaram serenamente o amor por nossa literatura ocidental. (AUERBACH,1987, P.502)

Sob o elegante disfarce de uma falsa modéstia irônica, uma passagem como essa cria certamente a sensação de uma quebra súbita em relação a todo o sólido arcabouço que a prepara, e que à luz do quadro de destruição aí evocado, empresta um *pathos* até então insuspeito a toda a serenidade do tom de Auerbach. No momento em que finalmente se dá a conhecer por meio dessa parábase, é um tom que se parece menos com o de um sóbrio erudito do século XIX do que com o de um náufrago compilando destroços em meio ao aniquilamento generalizado. Tendo como sua espada-de-Dâmocles a própria Segunda Guerra Mundial, a síntese realizada pelo livro, escrito ainda nos estertores do conflito, apresenta-se então como a prova de um esforço *in extremis*, que o autor contudo prefere decorosamente elidir até o desfecho do trajeto, quando se constata finalmente que o náufrago ainda goza de boa saúde. Ao mesmo tempo, ao deixar que o leitor enxergue finalmente toda a dificuldade temporal do empreendimento, e entenda também a inusitada pertinência da epigrafe retirada de "To his coy mistress" – aqui menos uma instigação ao *carpe diem* que uma verdade dolorosamente literal –, as poucas linhas ora citadas são suficientes para revelar uma sombra perturbadora por trás da abrangência de *Mimesis*. Tendo seu fundamento defectivo na ubíqua sensação de escassez vital e temporal que a história gera, essa confissão final de Auerbach correria também o risco de entrar em contradição com a sua aberta filiação historicista – mas apenas se essa *anagnorisis* fosse lida sem a devida sutileza. Longe de ser apenas a culminação de um tipo de atitude intelectual não mais viável, a inscrição autobiográfica que aí ocorre, nessa oscilação entre pudor e impessoalidade que é o texto de Auerbach, cria de certo uma situação tensa demais para se permitir a ser olhada à distância, e faz também com que essa serenidade possa ser vista, nos seus próprios termos como um ato de força, como uma forma de salvaguardar a independência diante do caos reinante, talvez ao estilo de um velho sábio estóico. Por outro lado, na medida em que transforma a própria precariedade no fundamento último da energia – que faz do próprio estado-de-exceção o impulso que torna urgente e inadiável o salto totalizante desse *magnum opus* –, a revelação contida nessa última página, ao minimizar a suposta omni-temporalidade de *Mimesis*, dá a esse livro tão

ponderado algo de um "agora" messiânico à Benjamin, ainda que em Auerbach a resposta concreta seja politicamente muito mais conservadora, já que se trata pura e simplesmente do bom e velho humanismo. Não obstante, na medida em que o recuo se dá aqui num cenário de pura catástrofe, a combinação dos vetores cria outro inquietante contraste entre, de um lado, a impressão de uma narrativa de amplo fôlego gerada pela sucessão estritamente cronológica dessa história da literatura narrada *ab ovo*, e, de outro, o salto antecipatório sem o qual ela jamais poderia ter se cristalizado. Num certo sentido, é o que faz com que, à luz da ameaça onipresente, cada um desses momentos saia quase automaticamente de si mesmo, e torne-se ao mesmo tempo algo maior e menor do que si próprio.

O mais impressionante, contudo, é que, longe de ser apenas um efeito local, o movimento remissivo que daí resulta parece também previsto pela própria teorização de Auerbach. Numa análise apressada, na medida em que remete uma verdade impessoal até um corpo concreto, trata-se de uma lógica muito mais próxima à da figura que à da alegoria, "figura" também descrita nessa mesma conclusão como um dos esteios teóricos de seu texto, e explorada com mais minúcia no livro homônimo. Mas como já se disse, trata-se apenas de uma impressão apressada: afinal, se, na definição que Auerbach elabora a partir de Tertuliano, essa mesma figura, no contrapelo das rarefações abstratas a que se pode permitir a alegoria, é antes de tudo um fato social e histórico que remete a outro fato social e histórico, a situação explicitada pelo trecho aqui recortado tem claramente uma qualidade muito singular em relação ao resto. Pela ameaçadora finitude para que aponta, acaba também por funcionar como uma interrupção da lógica tão minuciosamente construída ao longo dos 20 capítulos anteriores, quando até segunda ordem parecíamos apenas assistir ao lento cortejo da literatura realista. Uma literatura que de resto parece tornar-se inviável no próprio presente histórico do indivíduo Auerbach, levando-o portanto a sentir a necessidade de uma reflexão retrospectiva, um pouco como um filósofo que se afasta da vida prática para poder pensá-la melhor. E contudo, se refinarmos um pouco mais esse conceito – tendo em vista aquilo que diz Auerbach sobre Dante tanto no seu livro de 1929 quanto no capítulo "Farinata e Cavalcante" de *Mimesis* – talvez seja possível recuperar numa outra clave essa mesma noção – mas entendendo-a menos como uma técnica capaz de dar conta de uma sensação sócio-histórica do que tendo em mente o lastro por assim dizer "trágico" que Auerbach associa a ela. Se aqui o autor tampouco se dá ao trabalho de precisar o adjetivo, uma citação retirada do livro sobre Dante – que poderia ser visto

também, como um anexo autobi(bli)ográfico de *Mimesis* – tornará sensivelmente mais nítidos os termos do problema:

> Em nossa introdução, dissemos que a tragédia grega, ao contrário da epopéia homérica, expõe o limite, onde já não existe mais qualquer diversidade ou potencialidade, e no qual o destino do homem, já interpretado, lhe é revelado, confrontando-se com algo destrutivo, hostil e aparentemente estranho a ele. Que o conteúdo da tragédia é a luta final do herói com o seu próprio daemon, que de tal maneira o divide e consome que nada resta da sua personalidade, salvo idade, raça, classe, e os traços gerais do seu temperamento. Com algum artifício – e por "artifício" entendo não uma verdade mas uma antítese radical, empregada para trazer à luz a verdade mais universal – os poetas trágicos, Sófocles principalmente, apresentavam um herói em luta, resistindo ao seu destino por atos e razão. Os trágicos rompiam a unidade da sua personalidade, separavam o homem de seu destino, mas apenas a fim de reuni-los de modo mais compulsivo no momento mais decisivo. Isso explica a grandeza e também os limites da mimese deles, do seu poder de descrição realista. O fim último da tragédia antiga é a morte ou coisa parecida, e desde o momento em que assoma no horizonte esse destino universal remove o herói do sólido terreno em que este julgava pisar até então, reduz a nada sua antiga existência e atividade, e concentra todo o seu ser na situação especial do fim. O que então acontece é o mecanismo de uma força cega, que, de fora para dentro, age e executa o decreto do fado. Desse modo a tragédia apresenta o ethos individual em sua concentração extrema e definitiva, mas o herói se encontra numa situação extraordinária, diversa da sua realidade terrena total, e ele só deixa essa situação morrendo. O que ocorre depois permanece no escuro. Em todo caso, não é auto-realização, mas uma fuga de si mesmo por parte do herói, que se asila no reino das sombras. (AUERBACH, 1929, p.115-6)

Comparada com muito da teorização iniciada a partir do romantismo – para Peter Szondi, o momento onde surge efetivamente uma filosofia do trágico –, uma citação que cria um contraste bastante elucidativo, na medida em que se trata não tanto de definir uma essência quanto de pensar na funcionalidade narrativa desse mecanismo, tendo como termo de comparação a representação realista. Assim, enquanto um autor como Schelling por exemplo, lerá no trágico "a afirmação da liberdade por meio da sua própria aniquilação", e um Hegel depois falará de um conflito entre duas leis igualmente justas e inconciliáveis, o que se vê aqui, num registro certamente muito mais próximo de uma "poética" que de uma "hermenêutica" – já que muito mais interessado no "como" do que no "quê" –, coloca em destaque principalmente o tipo de textura temporal que o fenômeno trágico cria, e por isso mesmo, no acento colocado sobre o momento decisivo, quando o atrito com a força aniquiladora revela ao homem o seu destino, parece quase uma ilustração prática da sexta tese de "Sobre o conceito de história". Embora jamais formulado de uma forma inequívoca e sistemática, o uso do

adjetivo “trágico”, no texto de *Mimesis*, – retomado também através da metáfora da prestação de contas – responderá também pelo status mais modesto de uma personagem como Emma Bovary, a quem faltaria, de acordo com esse raciocínio totalizante, a coragem necessária para uma severa contabilidade moral de si própria, que corresponderia à intensificação de auto-consciência que o momento decisivo proporciona. Uma coragem que evidentemente é bastante pródiga no caso do próprio autor: nas condições precárias em que se encontra – ao perceber o perigo de morte que paira sobre a sua amada cultura ocidental –, a perturbação do seu entorno não o impede de ter a coerência e o sangue frio suficientes para fazer dessa mesma cultura um relato justo e abrangente, que no limite deve explicar também o que torna possível as suas maiores obras, dentre as quais nenhuma é certamente mais louvada por Auerbach que *A Divina Comédia*, em sua capacidade de salvar e redimir todo o mundo concreto. Capacidade, por sinal, que metaforiza de novo o próprio esforço de Auerbach em *Mimesis*; donde a pertinência de recuar até o texto anterior. Afinal, sendo a obra de Dante um dos ápices incontestáveis do trajeto descrito, e por isso também um dos mais perfeitos espelhamentos do ideal de cultura auerbachiano, uma análise mais detida sobre aquilo que este diz dela – tendo em mente o que possa haver nisso de confissão diferida – pode jogar uma outra luz sobre as acentuações axiológicas do crítico, que são também o que lhe permite organizar sua narrativa teórica, uma vez devidamente fixados os ápices e as zonas de ocaso. Ao mesmo tempo, na medida em que se trata de transformar um autor favorito em medida de todos os outros, o que implica portanto hierarquizar de forma acentuada a suposta isenção historicista, é claro que isso não deixa de produzir de novo mais uma tensão, tanto no que diz respeito a eventuais traços comuns entre Auerbach e Dante – como por exemplo a capacidade de redimir e monumentalizar toda a multiplicidade do mundo – quanto em relação a aquilo que torna intransponível o abismo entre eles. É uma aproximação, à primeira vista, que pode até parecer inadequada dada a distinta natureza desses dois textos, de resto pertencentes a dois campos de escrita distintos, não ocorresse o ato de leitura, à luz da hipótese autobi(bli)ográfica há pouco invocada, em uma zona estranhamente embaçada, onde a terceira pessoa por vezes visada como o referente objetivo da análise – chame-se ela Dante ou Flaubert –, torna-se também um tropo duplicador da situação histórica do crítico, que, no seu livro como um todo, aliás, constrói um artefato muito parecido com aquele que este acredita ser o de Dante. O que é afinal uma coincidência chamativa demais para ser arbitrária; e contudo, considerando também a diferença agregada em

cada duplicação, talvez seja esse o momento de torná-la mais nítida. Tanto num caso como no outro, há um movimento que oscila entre o mergulho intensivo sobre o detalhe e a panorâmica totalizante que subsume arquitetonicamente esse detalhe. A um olhar apressado, aliás, de vez que há sempre uma visada sintética correndo subrepticiamente a essa oscilação, isso poderia sugerir uma marcha quase inexorável, onde a singularidade se vê não raro sacrificada em nome da coesão narrativa. Felizmente, se há um ponto em que a perspicácia de Auerbach se dá a ver com toda a sua agudeza – e uma citação do livro anterior se torna agora quase inevitável – é justo no tato que este tem para lidar com as eventuais obliqüidades da *mise-en-scène* danteana, naqueles momentos em que, no trânsito da encarnação até a idéia, as posturas do corpo e os silêncios têm até maior importância do que aquilo que concretamente se diz:

> O velho Cavalcante senta-se para ver se o filho não estará lá também. A seu ver, a mente do filho era suficientemente profunda para permitir-lhe, como a seu amigo Dante, peregrinar em vida pelo Outro Mundo. Mas a uma palavra da qual depreende, erroneamente, que seu filho já não vive, ele se deita outra vez no sarcófago em brasa e se lamenta – perfeita imagem do orgulho paterno e do epicurismo altivo, porque isso também está implícito na sua insistência na *altessa d'ingegno*(a sublimidade do engenho), seu louvor à luz do sol, e sua indiferença no tocante ao destino final do filho (pois nada pergunta sobre isso).(AUERBACH, 1929, P.172-3)

Na ênfase sobre a dignidade estóica do silêncio do velho Cavalcante, é uma passagem que se torna ainda mais pungente à luz do próprio decoro do crítico, que encontra aí talvez um modo de se dar a ver por pessoa interposta. Mas não apenas: na medida em que também se serve de estratégia sinedóquica no confronto com Dante, o destaque dado por Auerbach decisivamente nesse trecho a algo que não se diz – e que muito provavelmente teria escapado à atenção de um leitor comum de hoje – é, em primeiro lugar, uma demonstração da necessidade de se ater à singularidade e precisão da encenação de Dante, já que, no limite, é isso o que mostrará o texto como inevitavelmente instabilizado por algo que nele está apenas implícito. De outra parte, na medida em que constrói uma leitura tão sólida quanto detalhista, tão fluente no close quanto no plano geral, um comentário curto e pouco enfático como esse se torna também uma prova a mais da eficácia de sua mediação histórica, que não por acaso tem aqui seu fundamento num equívoco: no caso, justamente a interpretação errada que Cavalcante faz dos gestos do Dante personagem diegético, e que o leva a acreditar então que o infortúnio de seu filho é um fato consumado, impelindo-o a retornar altivamente

ao seu lugar junto às cinzas. Sendo também isso um claro exemplo da ironia dramática do narrador Auerbach – não apenas capaz de nos mostrar passo a passo o que tornou possível o equívoco como também explicitar claramente o sentido que escapa à personagem concreta, graças a que, no entanto, essa personagem jamais teria se manifestado a nós de forma tão quintessencial –, a cena em questão pode também explicar porque – e eis aqui outra diferença importantíssima que a duplicação cria – Auerbach jamais poderá ocupar o mesmo lugar do seu autor favorito, o que visivelmente reforça ainda mais a sua identificação com Cavalcante. Tomando ainda como termo de comparação a arquitetura d'*A Divina comédia*, para cotejá-la agora com o esforço análogo realizado por Auerbach, um traço que imediatamente salta à vista, a partir daí, é a maneira como, em Dante, essa arquitetura ostenta ao mesmo tempo um sentido metafórico e um sentido literal, já que, como todos sabem, corresponde à própria disposição física em que se dá o périplo do protagonista. É obvio, contudo, que um mergulho um pouco mais vertical sobre esse texto, e que passe a analisá-lo tijolo a tijolo ao invés de apenas contentar-se com o brilho da sua fachada, deixará também ver alguns alicerces bem precários, entre os quais a função-Beatriz é apenas o mais óbvio e comentado – por mais que, na comparação com o edifício de Auerbach, seus limites e fronteiras pareçam muito mais claramente delimitados e estáveis. Não é difícil entender porquê: se há algo que dá respaldo a essa solidez – além de criar ainda um abismo intransponível entre Dante e Auerbach –, é justamente a ficção do olhar apocalíptico e trans-histórico que coroa o passeio do poeta por toda a história, quando este finalmente contempla olho no olho a luz divina, com uma convicção que de resto jamais poderá ser atingida pela cautelosa dicção "humanista" de Auerbach. Sem ter certamente a mesma pretensão hiperbólica, o texto desse último, nesse sentido ainda pagando tributo às convenções de verossimilhança do seu gênero, opera uma reificação temporal de ordem muito diversa: ao invés de traduzir automaticamente o tempo no espaço, seu percurso sugere algo mais próximo de um longuíssimo *travelling* lateral, onde cada época é sumarizada pela imersão em um ou dois textos, mas a visão do conjunto, já sem poder se apoiar numa reivindicação teológica explícita – ainda que guarde também, como se vê, com a teologia uma relação estreita –, precisa ser construída a partir de algumas pequenas pistas e sinalizações metonímicas. Nessa medida, porém, se no confronto com a singularidade de um indivíduo, a habilidade de Dante decorre para Auerbach da capacidade de sumarizar a vida de cada um deles numa totalização trágica – ao fazer o sentido de suas vidas se consubstanciar na pose a que parecem para sempre

"condenados", estejam eles no Inferno, no Purgatório ou no Paraíso –, no caso de Auerbach, a inexistência de um referencial último, seja ele ficcional ou não, torna essa pretensão muito mais difícil de se realizar. Se em Dante essa síntese não é senão o momento em que o indivíduo descobre o seu próprio sentido à luz do juízo infalível do Deus cristão, em Auerbach, ao contrário, trata-se apenas de extrair de textos interiores os seus fragmentos tidos como os mais eloqüentes – pelo menos a ponto de serem capazes de fingir que falam pelo todo. O que cria por sua vez outra complicação: estando o sentido muitas vezes atribuído a essas partes em distintos níveis de não-coincidência com aquilo que o todo chancelará no seu desfecho – um desfecho de resto muito mais problemático e duvidoso do que a morte carnal de quase todas as personagens da Comédia –, nada a espantar se, de saída, a pretensão totalizante de cada fragmento de *Mimesis* seja muito menos uma qualidade associável à literatura – para o qual muitas vezes o modo da não coincidência é tão ou até mais importante – do que um efeito performativo das análises do crítico, indicadores da maior ou menor felicidade de cada uma delas. E é nesse ponto que se revela também um dos limites do seu método: afinal, se Auerbach é também um escritor habilidoso o bastante para corroer por dentro as suas próprias sínteses – como quando, por exemplo, depois de celebrar a densidade histórica do texto de Stendhal aponta para a aleatoriedade e/ou falta de direção do movimento de suas personagens; ou quando trata do componente "demoníaco" no realismo balzaquiano –, não é menos verdade que, para respaldar a pretensão sinedóquica de um trecho sobre outro – e isso é muito menos ditado por uma falha do que pelas proporções monumentais de seu empreendimento – ele não raro se vê forçado a incorrer em maiores ou menores sobre-determinações, que, em momentos esparsos mas cruciais, ao postularem um relação quase de espelhamento entre o texto e o *Zeitgeist*, não parecem mais fazer jus à dificuldade da matéria com que lida o crítico. Dessa forma, quando por exemplo, depois de louvar "a seriedade objetiva" de Flaubert, Auerbach sugere uma última aproximação entre este e o positivismo – aproximação que aliás soa completamente fora de propósito diante dos enredamentos ambíguos de seu discurso indireto livre –, o crítico pode fazer uma ligação até justificável enquanto síntese provisória e meramente aproximativa – a ser depois necessariamente refinada pelo mergulho na textura ambígua do próprio texto. Tal mergulho, porém, na medida em que mostra o quão indomesticável é, em Flaubert, a relação entre o narrador e a personagem – como é difícil saber até que ponto trata-se de uma relação de cumplicidade ou de denúncia –, tenderá não por acaso a invalidar essa suposta isenção

positivista, e assim jogar completamente por terra a construção de Auerbach, na medida em começa a pôr em crise a própria objetividade. Observe-se, porém, que, dada a carga de ambigüidade que isso geraria, não seria difícil também ler, nessa mesma falha de leitura, uma espécie de recuo tático – nesse caso, aliás, bastante prudente. Se, entre os aspectos mais perturbadores e incisivos de um texto como *Madame Bovary*, está justamente a impossibilidade de estabelecer de uma vez por todas a responsabilidade de quem escreve – diante de uma voz que, ao mesmo tempo em que se deleita em se confundir com a consciência sofística de sua criatura, parece abdicar de dar a respeito dela a palavra definitiva –, nada a espantar que, diante de um artefato que invalida diabolicamente pretensões de onisciência, Aeurbach prefira reduzir defensivamente o texto a um vetor contextual – o que é também uma forma de privar-se de perigo de ser por ele contagiado, e assim ter de habitar o descontrole que o discurso indireto livre engendra.

Mas talvez haja uma certa injustiça em tal caracterização – ou talvez os resultados pouco satisfatórios a que Auerbach chega diante de Flaubert sejam o ônus que ele precisa pagar pela consistência ambígua do seu livro, que é em certo sentido inviabilizada pela própria prosa modernista sua contemporânea; daí decerto a crispação algo apocalíptica de seu comentário sobre Joyce. Em sua mistura de minuciosidade e discrição, pode-se ver em *Mimesis* um exemplo muito bem sucedido de narrativa onisciente – nas antípodas, portanto, da senda inaugurada entre outros por *Madame Bovary*. Por outro lado, sendo essa narrativa onisciente também um esforço hercúleo – e hoje quase inexeqüível diante de certas demandas mínimas de especialização acadêmica –, um dos pontos em que ela parece mais generosa para um leitor de agora, ao mesmo tempo provocando-o e lisonjeando-o, é no espaço que acaba por inevitavelmente deixar às contestações no plano do detalhe; quase como se – e isso é algo que chega a também ser explicitamente dito nas últimas páginas, que adquirem assim um inequívoco tom de apóstrofe – o caráter esquemático de suas sínteses fosse também uma instigação a este leitor futuro para que delas participe, refutando-as. Uma atividade que, além de perfeitamente legítima em termos institucionais – permitindo a cada especialista provar e legitimar os benéficio de sua restrição de foco –, torna-se tão mais auspiciosa dada a insuspeita inteligência do seu adversário. Todavia, se há também uma tremenda desigualdade de forças num confronto como esse – uma vez que, de um analista escrevendo no início do século XXI, seria quase impossível esperar um fôlego comparável ao do autor de *Mimesis*; um fôlego que talvez parecesse agora suavemente

insano –, é certo que isso tampouco depõe contra a necessidade de cada contestação feita por um eventual racineano ou flaubertiano contemporâneo, que seria um pouco como uma fotografia ampliada de uma pequena porção do mapa de Auerbach. Ao trazer à tona novas variáveis metonímicas, é também uma forma de desorganizar o efeito de totalização do livro e, nessa mesma medida, demonstrar a produtividade por via transversa dos seus próprios erros. Num registro um tanto quanto esquemático, ainda que em nada injusto, é uma produtividade que já aparece de forma muito clara na maneira como Auerbach se confronta com Flaubert, ao interpor entre o seu olhar e o texto o amortecimento proporcionado pela remissão *ad hoc* ao "fato histórico" do positivismo – o que a torna portanto um alvo perfeito para uma leitura cerrada, que dê a ver todas as refrações anuladas por esse transporte automático. No entanto, ainda que isso também não deixe de constituir por si só um fraqueza retificável – e diga-se também em favor de Auerbach que é ele o primeiro a reconhecê-lo –, um resultado a não perder de vista, por ora, concerne menos a perda de força ocasionada nas análises mais específicas do que ao mecanismo pelo qual, nesse entremeio, o apego de Auerbach a certas prerrogativas historicistas – seja na constante remissão dos textos às condicionantes do seu tempo de emergência; seja na pretensão de ser empático o bastante a ponto de poder quase apagar-se diante dos autores que aborda – dá origem a um tipo de erro muito menos desculpável do que aquele que comete, por exemplo, diante de Flaubert. O primeiro efeito perceptível desse erro é fazer com que, diante de artefatos menos domesticáveis por suas premissas, Auerbach suba consideravelmente seu tom de voz, como se pode ver, por exemplo, naquele que é certamente o capítulo menos inspirado do seu livro, quando o autor se debruça sobre o *Dom Quixote*:

> Durante séculos, e especialmente depois do romantismo, foi lida muita coisa na sua obra que ele nem pressentia ou tencionava. Tais reinterpretações e hiper-interpretações de um velho texto são amiúde frutíferas: um livro como Dom Quixote solta-se da intenção do outro e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nele acha prazer um novo rosto. Mas para o historiador que procura determinar uma obra dentro de um processo histórico é, contudo, necessário, na medida do possível, esclarecer o que significou a obra para seu autor e seus contemporâneos. Esforcei-me para interpretar o menos possível; especialmente, salientei um ou outra vez quão pouco há de trágico e de problemático no texto. Parece-me um jogo alegre, em muitos níveis, inclusive no do realismo quotidiano, e diferente nisso, por exemplo, da alegria igualmente carente de problema de Ariosto; contudo, ainda um jogo. Se eu , portanto, me esforcei para interpretar o menos possível sinto porém que os meus pensamentos a respeito do livro vão frequentemente muito mais longe do que a intenção artística de Cervantes. (AUERBACH, 1956, P. 312)

Escrito especialmente para a edição espanhola, o capítulo do qual se extraiu o trecho acima está longe de ser um ponto alto da fortuna crítica de Cervantes, e nesse sentido é também um prato cheio para os "especialistas" contemporâneos. No entanto, para além da curiosíssima relação que mantém com o todo – dele ao mesmo tempo parte e não-parte –, é um capítulo que tem ainda uma utilidade inestimável dentro da presente discussão, já que é também o ponto em que, com mais nitidez, pode-se identificar os limites das premissas historicistas de Auerbach, jamais enunciadas com tanta ênfase como na passagem acima. Além de um "sparring fencer" de rara docilidade, é uma passagem que, no seu apelo ao contexto como última instância, declarada na intenção de "esclarecer o que a obra significou para o seu autor e seus contemporâneos", pode parecer a princípio excessivamente otimista quanto a possibilidade de um texto x de controlar e especificar o seu próprio sentido, impressão que o próprio texto se encarrega depois de contra-balançar, quando confessa, num inexcedível extremo de cegueira em relação ao seu próprio otimismo metodológico, que "os seus próprios pensamentos a respeito do livro vão frequentemente muito mais longe que a intenção artística de Cervantes". De maneira geral, no entanto, mesmo a possibilidade entre-aberta por essa confissão não é suficiente para apagar a impressão de equívoco, que tampouco escapará a quem quer que se aventure hoje pelo romance em questão. Afinal, ao fazer com que, na confusão entre a esperança de um controle ficcional e o lugar para onde o autor sente que é levado à sua própria revelia, as supostas pretensões declaradas de um romancista tão pouco confiável como Cervantes tenham no texto um peso mais determinante que o próprio funcionamento ambíguo desse mesmo texto – já de saída comprometido por "n" mediações e suspeitas –, a tentativa de transformar em última instância essa ficção de intencionalidade é algo que só se pode dar mediante a supressão do jogo da narrativa. Jogo por sinal que é também onde mais avulta a novidade histórica de Cervantes, ao transformar em problema a maior ou menor confiabilidade da voz que conta a história, e que, para fazê-lo, deve impreterivelmente sofrer a mediação infernal e impredicável da "letra órfã". Ao mesmo tempo – por mais que esse tipo de suspeita pudesse eventualmente até escapar ou ser negligenciada pelos contemporâneos de Cervantes; e por mais também que, na "recepção quase pragmática" aqui descrita *avant-la-lettre* por Auerbach, possa-se ver um mecanismo de defesa contra essa proliferação de dúvidas –, o fato é que, de saída, as interposições que geram a graça e a complexidade do trabalho de narração fazem ver com não pouca reserva tudo aquilo que o narrador afirma de

forma ostensiva, sendo a culminação do embuste atingida talvez, no último parágrafo de seu romance, quando declara ter escrito o seu livro para "levar os homens a se aborrecer das fingidas e disparatadas histórias dos livros de cavalaria". Quase como se quisesse assim anular num só golpe a própria força dispersiva que libertou. No decorrer da narrativa, no entanto, a pretensão de controle desse último parágrafo – seja na intenção moral declarada, seja na posição de palavra final que aspira a ocupar – já se encontra desde muito comprometida pelo virtuosismo e rigor vertiginosos com que o texto vai minando por dentro a sua própria autoridade – desde a ambígua genealogia do seu "manuscrito" até, num nível mais microscópico, frases ao estilo de "juro como um cristão" ditas por um mouro(!). Note-se ainda – saltando agora de Cervantes para o argumento totalizador no qual Auerbach tenta encaixá-lo – que, se for o caso de aventar então, a partir das muitas ressonâncias a entrelaçarem os textos de Cervantes e Flaubert, uma possível linha de continuidade unindo os distintos efeitos de suspeita, não deixa de ser curioso como, diante deles, e ainda que nem sempre da mesma forma, a cegueira de Auerbach se concretize na tentativa de anular a incerteza que parece lhe ser constitutiva. Tendo sempre como base movediça um certo inacabamento estrutural – que sendo também já em si uma arquitetônica, tornará as reticências e os espaçamentos tão importantes quanto o que é efetivamente encenado –, não se trata certamente de um inimigo menor, já que é essa mesma incerteza, em última instância, que responde também pela especificidade do romance enquanto gênero moderno por excelência; especificidade que tampouco merece uma reflexão detida de Auerbach, nesse aspecto inapelavelmente conteudístico em sua definição de "realismo". E não por acaso: se, na relação que Auerbach insistentemente estabelece entre o texto e o contexto histórico, existe algo que torna essa incerteza quase inevitável, isso diz respeito de certo, no contrapelo da presunção de serenidade e distância do seu confesso historicismo, à necessidade de que esta relação seja também retoricamente construída, ponto em que de novo o romance surge como o artefato paradigmático, como talvez a mais sofisticada encenação possível da não coincidência da comunidade em relação a si própria. Daí que, parafraseando Lukács, diante da própria cisão axiológica que marca o entorno narrativo – ou como talvez dissessem Girard e Bakhtin, diante da infinidade de vozes se arrogando à posição de última instância –, não caiba senão ao trabalho e ao tato da narração a tarefa de tornar minimamente ininteligíveis a seqüência de eventos, que de resto já não parecem mais capazes de falar por si mesmos, de vez que é o próprio sentido último da vida que agora se retira. E no entanto, se, como também já se sabe

desde o princípio, não se trata aqui tampouco de fazer da narrativa a representante de um valor coletivamente partilhado, fácil entender porque – e os jogos narrativos do Quixote são disso tanto alegoria quanto prova –, dada a incisão que deve operar sobre uma matéria em torno da qual não há consenso, esse mesmo tato acabe por muitas vezes colocar em xeque nada mais, nada menos que a própria autoridade da narrativa, enquanto provedora de sentido e estabilidade. É o que faz, por exemplo, com que os eventuais esforços de um autor para recuperar seu prumo – quando escreve um prefácio ou posfácio para esclarecer seu sentido; ou mesmo quando fecha o seu livro com um "Vale" em itálico como é o caso de Cervantes – acabem também tendo o caráter de uma oblíqua admissão de culpa, uma prova a mais da quase impossibilidade de administrar a confusão que criou. Em se tratando de Auerbach, contudo, se essa confissão prefere se disfarçar sob os trajes de uma hipérbole onisciente, servindo-se do álibi criado pela fidelidade ao contexto histórico, nada mais compreensível que o momento em que ela se afirma de modo mais ostensivo seja não por acaso aquele em que ela mais perde força; daí a pertinência de tentar voltá-la contra si própria. No efeito alegórico que essa aproximação engendra, está também a possibilidade de dar mais nitidez, na contra-corrente daquilo que demonstra e executa o dispositivo romanesco, à pretensão que parece ter um texto como *Mimesis* de falar por si mesmo, e fazer com que as mediações do contexto histórico – à qual o autor dá mostras de se dobrar de forma tão constante quanto serena – tornem ociosa a necessidade de uma construção retórica mais ostensiva, que tenderia justamente a dar uma inflexão menos impessoal para a voz que fala através dele. No caso específico do *Quixote*, contudo, há ainda um outro ganho por assim dizer involuntário, e que surge, de forma mais evidente quando o autor se põe a explicar as razões de sua reserva em relação ao romance de Cervantes, o que lhe dá também a oportunidade de expor melhor aquilo que entende por realismo:

> A dificuldade reside no fato de que na idéia fixa de Dom Quixote, o nobre, o puro e o redentor estão ligados com o absolutamente insensato. Uma luta trágica pelo ideal e pelo desejável em primeiro lugar só pode ser representada de tal modo que intervenha de forma sensata no estado real das coisas, estremecendo-o e importunando-o; de tal maneira que, contra o sensatamente ideal, surja uma oposição igualmente sensata, seja proveniente da inércia, da maldade mesquinha e da inveja, quer de uma visão mais conservadora. A vontade idealista deve estar de acordo com a realidade existente pelo menos até o ponto de poder atingi-la, de tal modo que uma penetre na outra até que surja um verdadeiro conflito. O idealismo de Dom Quixote não é dessa espécie. Não se baseia numa visão das circunstâncias fatuais da vida; embora Dom Quixote tenha uma tal visão, ela o abandona tão logo o idealismo da idéia fixa dele se

apodera. Tudo o que faz depois é tão carente de sentido e tão inconciliável com o mundo existente que a única coisa que resulta disso é uma cômica confusão. Não só tem possibilidade de êxito, mas não encontra nenhum ponto de apoio na realidade; atinge o vazio. (AUERBACH, 1987, P.307)

Para bom entendedor, é uma explicação que cria de novo outra simetria com o caso Bovary, se pensarmos que, tanto em Emma quanto em Dom Quixote, a falta de dignidade trágica em ambos seria resultado da incapacidade de assumirem a plena responsabilidade de seus atos, graças a essa espécie de cordão sanitário que o discurso erige para embargar a ameaça da imputação de culpa. Porém, se em Emma Bovary, isso depende, para nosso autor, do próprio embotamento da consciência em relação a si mesmo – do qual Emma aliás poderia até ter se livrado caso soubesse escrever tão bem quanto Flaubert –, o Alonso Quijano de Auerbach tem como traço essencial a capacidade de criar sempre novos atenuantes para os inúmeros desastres que provoca, como por exemplo quando atribui ao feiticeiro Freston aquilo que é para uma (típica) personagem trágica intransferível. Seguindo esse mesmo raciocínio – e não obstante o que haja nisso também de extrapolação hipotética –, não deve ser difícil entender como, no livro de Auerbach, será preciso esperar até Stendhal para que se dê finalmente o casamento entre tragicidade e vida cotidiana, ficando ao critério da inventividade de cada um imaginar aquilo que Auerbach provavelmente teria escrito numa "close reading" da cena do julgamento de Julien Sorel, passagem na qual a parábase da confissão do protagonista surge quase como a contraparte inevitável das maquinações *ad hoc* do Quixote. É bem verdade, porém, que, num livro com uma textura tão cerrada quanto *Mimesis*, onde exemplo e argumento se mantém sempre em simbiose estreita, quase inextrincável, o que é dito numa parte específica sobre um autor acaba também por reverberar em outras e ressignificá-las; efeito que é aliás uma prova a mais da eficácia do jogo remissivo das figuras, já que cria um laço de esclarecimento recíproco entre todas elas. Mas, ao mesmo tempo, que, ao fazer de cada uma dessa figuras a alegoria do ato de força que institui esse laço, estabelece um *telos* inequívoco na linha do tempo coberta pelo livro de Auerbach, e que encontra no realismo francês o seu pleroma. Assim, enquanto o *pathos* trágico de Julien, como o (anti)herói realista paradigmático, manifesta-se precisamente com maior nitidez no momento em que atrai sobre si todas as culpas – ao preferir a auto-denúncia intempestiva em lugar da conciliação –, os atenuantes que Quixote interpõe entre si e o mundo, na medida em que "protelam" um antagonismo tão aberto quanto o de Julien, parecem envolver todos os

cenários em que o herói de Cervantes age num atmosfera de jogo, que decerto não tem a mesma qualidade áspera do romance de Stendhal, onde se trata muito mais de delimitar aquilo que resiste ao desejo, até que essa resistência deflagre também uma explosão. Implicando inevitavelmente algum tipo de suspensão de descrença da parte dos que estão em volta, tais atenuantes, sempre segundo Auerbach, impedem então que essas situações atinjam uma efetiva gravidade trágica, que parece por assim dizer dissolvida na fluidez do trânsito que com isso se instaura entre o prosaico e a representação, entre a alucinação flagrante e a aquiescência puramente lúdica que esta projeta. À luz do périplo realizado por Alonso Quijano, trata-se por certo de uma distinção importante, mas que, mais uma vez tampouco faz jus ao sutil trabalho de temporalidade do próprio livro, que – pode-se também especular a posteriori –, ao atuar como uma corrosão subreptícia mas contínua no seu cortejo de fracassos, acabará por levar a personagem a recuperar sua sanidade nas últimas páginas do romance. Se lida como apenas um modo de dar um fecho às peripécias, essa volta à sanidade tampouco traz consigo maiores angústias: encarnada no senso comum contra o qual o Quixote se bate, é um muro que jamais chega de fato a ser abalado por ele, que, para Auerbach, ao contrário de um Julien Sorel, por exemplo, não chega propriamente a ter razão contra a comunidade que o combate. Nesses termos, de vez que o mundo aí permanece aparentemente tão sólido quanto sempre foi, e que a tentativa de contestá-la é apenas a compulsão de um louco solipsista, a queda final do bom Quijano poderia se tornar assim uma convincente confirmação desse caráter tão pouco ameaçador que Auerbach lhe atribui, não fosse o detalhe de ser essa queda também algo já antecipado no próprio texto de Cervantes. Nesse caso, porém, menos como uma tomada de consciência da parte do protagonista – que de fato só irá contabilizar seus próprios erros nas páginas finais do livro – do que no deslizamento sutil que certas flutuações provocam, como por exemplo na cena da caverna de Montesinos, que é também uma retomada do trecho tratado por Auerbach. Na discrepância criada por essa recursividade – gerada com o intuito de tornar ainda mais palpável a assinatura cega do crítico –, está um dado capaz de sinalizar para a possibilidade não contemplada pelo referido capítulo, e de acordo com a qual, entre cada fracasso e reiteração alucinatória, a suposta segurança do Quixote parece funcionar também como um auto-engano virtuosístico, que é ainda um modo de entre-ouvir na sua fala um tipo de problematicidade da qual Auerbach sequer suspeita. Por mais que isso não chegue dar a ele dignidade trágica , o que se percebe, a partir disso, é um vínculo infinitamente mais doloroso e instável do que supõe nosso crítico:

Fiquei suspenso e admirado com tal recado e, voltando-me para o senhor Montesinos, perguntei: “é possível, senhor Montesinos, que os encantados principais padeçam necessidades?”. Ao que ele me respondeu: “creia-me Vossa mercê, senhor Dom Quixote de La Mancha que isto que se chama necessidade em qualquer parte se usa, e por tudo se estende e a todos alcança, e mesmo aos encantados não perdoa, e já que a senhora Dulcinéia del Toboso manda pedir esses seis reais, sendo bom o penhor, segundo parece, o remédio é dá-los, pois sem dúvida deve achar-se em algum aperto”. “Penhor, não o aceitarei – respondi-lhe – nem lhe darei o que pede, porque apenas tenho quatro reais”. Dei-lhos esses 9 que foram os que tu, Sancho, me entregaste outro dia, para dar de esmola aos pobres que topasse pelos caminhos) e lhe disse: “Minha amiga, dizei a vossa ama que a mim me pesa na alma dos seus trabalhos, e quisera ser um Fuçar para remediá-los. Faço-lhe saber que não posso nem devo ter saúde, quando careço de sua agradável vista e discreta conversação, e lhe suplico, o mais encarecidamente que posso, seja servida Sua Mercê de deixar-se ver e tratar por este seu cativo servidor e desvairado cavaleiro. Dir-lhe-eis também que, quando menos pense, ouvirá como fiz um juramento e voto, à maneira daquele , que fez o Marques de Mântua, de vingar seu sobrinho Baldovinos, quando o encontrou a expirar no meio da montanha, e que foi o de não comer pão em toalha, com as outras bagatelas que acrescentou, enquanto o não vingasse. E assim jurarei eu não sossegar e andar as sete partes do mundo, com mais pontualidade do que as andou o infante Dom Pedro de Portugal, até desencantá-la: . “Tudo isso e mais deve Vossa Mercê a minha ama – respondeu-me a donzela. E tomando os reais, em vez de fazer-me uma reverência, deu uma cabriola que a ergueu no ar duas varas de medir. (CERVANTES, 2006, P. 546)

Objeto ainda de uma análise primorosa de Ian Watt (WATT, 1994), que fornece aliás uma das pistas iniciais para muito do que se dirá a seguir, um pequeno trecho como esse pode passar perfeitamente despercebido por um leitor comum – ou mesmo para alguém que, inspirado pelo método de Auerbach, que começa agora mais ostensivamente a fazer água diante do desafio do texto, esteja mais interessado em induzir um extrato da obra a falar por seu todo. E não se trata aqui apenas de uma coincidência: se uma das condições fundamentais para o êxito desse método é a capacidade de isolar um fragmento metonímico que sirva de metáfora do todo, pode-se também entender porque, por mais eficaz que isso seja em termos de visão panorâmica das inflexões formais do realismo – sendo a concentração analítica em cada fragmento um subterfúgio que dá a ver a extensão das distintas estratégias estilísticas –, a ação desse mesmo fragmento sobre o todo de que foi extraído acabe por levar em última instância à própria supressão da temporalidade. Contudo, uma vez que isso ocorre muito menos por força de um novo detalhe cênico do que num jogo de ecos – e pressupõe portanto um salto para além do que a cena em questão presentifica, – o que está em foco aqui, a partir do tipo de profundidade em que se dá o périplo temporal do

Quixote, coloca uma espécie de pá de cal no tipo de estratégia sinedóquica empregada em *Mimesis*. A exemplo do que já disse Auerbach sobre o estilo bíblico, trata-se de um efeito que não pode ser apreendido a partir de uma vizinhança sintática imediata, já que, para dar conta do que aí acontece, exige-se um leitor suficientemente atento para, na descrição que Dom Quixote faz de sua Dulcinéia, perceber o atrito com a seguinte passagem do texto destacada por Auerbach:

> Acomodada, pois, a albarda, e querendo Dom Quixote levantar a sua encantadora senhora nos braços sobre a jumenta, a senhora, levantando-se do chão, tirou-lhe aquele trabalho, porque pondo-se um tanto atrás, deu uma corridinha e, postas ambas as mãos sobre as ancas da jumenta, deu com seu corpo mais ligeiro que um falcão sobre a albarda, e ficou escarranchada como se fosse um homem, e então disse Sancho:
>
> – Cáspite, que é a senhora nossa ama mais ligeira do que um pássaro, e que pode ensinar a subir à gineta o mais destro cordovês ou mexicano; o arção traseiro da sela passou de um pulo, e sem esporas faz correr a hacanéia como uma zebra, e não lhe ficam atrás as suas donzelas, que todas correm como o vento. (CERVANTES, Miguel de. Apud. AUERBACH, 1987, P. 302)

À primeira vista, são duas passagens que se ligam apenas superficialmente, com o agravante de que também se encontram separadas por mais de 200 páginas. Contudo, se há algo que cria uma conexão muito estreita entre elas, é menos o que é dito pelas personagens do que a sutil repetição do movimento corporal da dama, primeiro numa cena efetivamente presenciada por Sancho e Quixote, depois como parte da narração da descida do último até a Caverna de Montesinos, e que supostamente se daria num nível ontológico extra-cotidiano, no qual termos como “cabriola” tendem a parecer um pouco deslocados, para dizer o mínimo. Entre um momento e outro, porém – entre o salto da falsa Dulcinéia descrito em registro realista no início do capítulo e a reaparição desse mesmo gesto como parte do discurso do Quixote, dezenas de páginas depois –, há algo que escapa claramente à penetração analítica de Auerbach, e que, se lido com o devido cuidado, pode colocar por terra a reivindicação mais forte do seu texto, que é justamente transformar a problematicidade do Quixote em uma alucinação retroativa do romantismo. Na dissonância que provoca na moldura da cena – apresentada aliás numa clave muito mais amesquinhada do que seria de se esperar de Dom Quixote, que, neste momento preciso, coloca toda a sua retórica cavalheiresca a serviço do que parece ser a resposta a um pedido de esmola –, é o que basta para relativizar a idéia de uma invulnerabilidade da personagem aos atritos provocados pelas resistências do mundo,

que surgem agora como uma infiltração oblíqua dentro da sua própria fala. E no entanto, se numa narrativa não tão escorregadia como a de Cervantes, seria de se esperar que o reconhecimento desses atritos desencadeasse a revisão das expectativas do protagonista – que, uma vez absorvida a lição das derrotas, passaria então a regular seu trânsito com o entorno com base em um novo conjunto de premissas –, o que existe de mais interessante na passagem da caverna de Montesinos é antes a forma como, sem propriamente validar o primado da prosa do mundo sobre o sujeito, a narração é sutilmente forçada a admitir sua existência. O que se dá aqui menos por uma confissão explícita do que por uma quebra sutil no eixo das contigüidades. Numa palavra: se diante de um cronótopo com a aura fantástica da caverna de Montesinos, teríamos tudo para esperar uma narração atravessada por adereços miraculosos – ainda mais considerando a vocação delirante da voz que nos dá acesso a ela –, o ponto que chama mais atenção na fala do Quixote é antes a maneira como esta se vê metonimicamente contagiada por elementos deceptivos, desde a falta de dentes da dama Belerma até o aspecto tremendamente combalido do admirável cavaleiro. Uma tão estranha somatória de incongruências culmina depois na citação ostensiva da passagem do encontro com as camponesas comentada por Auerbach, e que, como bem observou Ian Watt, é aqui tudo menos que divertida, tal é a amarga ressonância que provoca. A pretexto de apenas relatar o que presenciou, a narrativa na qual o passado agora ecoa é desde o princípio atravessada por uma forte dose de incerteza, a começar pela maneira como a sua duração é subjetivamente experienciada pelos dois envolvidos; 3 dias no caso de Quixote, pouco mais de uma hora no caso do Sancho. Mas essa é até uma ambigüidade suave em comparação com o que se segue, quando o Quixote assume uma função muito parecida com a do narrador do seu próprio livro – e passa não apenas a reproduzir as suas falas entre aspas como também a especificar as dos outros, fornecendo-lhes a devida moldura espaço-temporal. Daí a oscilação do tom que perturba a cena em questão: num primeiro momento, é um tom que parece apenas ridículo e despropositado, se atentarmos para os malabarismos a que aí se presta o discurso do Quixote, que, para dizer que não tem os nove reais pedidos pela dama, precisa antes exibir toda a sua intimidade com a tradição do amor cortês. E contudo – sendo esse agora um ridículo imposto pela própria imaginação do protagonista, que, enquanto encenador de si próprio, parece assim internalizar a resistência que se pensava exclusiva de seus antagonistas –, é óbvio que há aí muito mais em jogo do que consegue supor a interpretação de Auerbach – e não apenas ela. Aparentemente, aliás, trata-se de um

detalhe que pode ser também descartado como irrelevante, já que não merece qualquer ênfase especial da narração. Se visto mais detidamente, contudo, é um desvio que é quase da ordem de uma tradução onírica, que ao mesmo tempo proclama e amortece essa resistência prosaica: ao invés de incorporar-se ostensivamente num novo juízo da consciência, que, uma vez tratado com a ênfase que merece, forçaria o protagonista a se defrontar resignado com a compleição nada glamourosa da sua Dulcinéia, ela se refrata no registro de uma alucinação estranhamente próxima do dito mundo real, e por isso mesmo, muito mais eficaz no efeito de indistinção que provoca. Ao mesmo tempo, na medida em que tampouco dispõe do anteparo de um discurso que o explique – já que nesse caso a função do narrador foi temporariamente usurpada pelo Quixote –, esse é um efeito que precisa ser antes de tudo encenado do que contado – e nesse ponto, diante da remissão melancólica de Alonso Quijano, talvez falte a Auerbach um pouco da astúcia que ele demonstrou quando se concentrava sobre o silêncio estóico do velho Cavalcante. Se estendida agora ao *Dom Quixote*, uma sutileza desse tipo nos forçaria então a reler sob nova clave todas as explicações e atenuantes dados pela personagem, e que, sob a inspiração do comentário de Auerbach no seu livro de 1929, tão atento para o que se diz quanto para o que não se diz, seriam vistos menos como um subterfúgio para celebrar a sua segurança moral do que um mecanismo drasticamente defensivo e denegador. Nessa medida – ponto que de novo não chega a ser propriamente uma questão para Auerbach no capítulo aqui em foco –, o trabalho de leitura, mais do que simplesmente se refugiar numa tematização fortuita, consistirá antes, a exemplo também do que aqui já se viu com esse outro monstro de obliqüidade que é Paul de Man, em tentar determinar qual a inflexão mais adequada para um ator encarregado de ler cada uma dessas falas em voz alta – e por conseguinte tentar saber se, ao longo do livro de Cervantes, elas teriam sempre o mesmo tom de firmeza do início ao fim, ou se esse tom se veria progressivamente corroído pela sucessão de não-coincidências que tenta anular. O que pode também lançar nova luz sobre a resignação do desfecho, legível assim menos como uma conversão súbita do que como o ponto em que este auto-engano virtuosístico se deixa finalmente vencer pela fadiga.

Como se vê, não são poucas as conseqüências que se podem daí tirar – e não apenas no que concerne a essa passagem específica. Mas não se trata tampouco de uma refutação: de acordo com a lógica desse esforço, o freqüente descuido de Auerbach em relação a deslizamentos desse tipo – que são o que garante ao romance de Cervantes a sua força problematizadora – pode ser visto, principalmente, como emblema da

dificuldade interpretativa de seu próprio livro, nos momentos em que a resistência contida no texto romanesco o leva a se refugiar numa suposta síntese sócio-histórica, que controlaria de uma vez por todas os seus sentidos. No caso de Cervantes, no entanto, é uma síntese que só se dá ao ônus da supressão de detalhes decisivos, que precisam ser transformados em matéria irrelevante e alucinatória para que a voz da limitação epocal possa imperar. Por outro lado – e aqui se pode também sentir o peso normativo do adjetivo "trágico", que se torna ainda um parâmetro para medir o poderio mimético de cada autor – na medida em que passa solenemente por cima de tais complicações, um dos efeitos mais irônicos do seu livro é precisamente obliterar a extrema singularidade do jogo de enunciação de Cervantes, o qual, num certo sentido, ao dar a cada fracasso o caráter de uma ocorrência *ad hoc*, é também o limite histórico-transcendental da própria idéia de tragicidade tal como concebida por Auerbach – talvez um interessante ponto de partida para circunscrever uma diferença propriamente "moderna", na senda daquilo que já disse Paul de Man sobre as *Confissões* de Rousseau. Assim, na medida em que as tentativas muitas vezes malfadadas do Quixote se vêem ao mesmo tempo ligadas a ele e dele separadas, o que a princípio corre em paralelo à sua sofística – ao imprevisto efeito performativo de cada atribuição da responsabilidade por um erro a um "deus ex machina" – resulta na inviabilização da própria possibilidade de decidir de quem é a culpa; o que faz com que, pelo menos, no que diz respeito à Auerbach, esse famigerado adjetivo "trágico" funcione apenas como uma vaga aproximação analógica, tanto em relação a Quixote quanto em relação a Julien Sorel. Afinal, ainda que o desfecho reservado ao último pareça infinitamente mais sombrio do que a morte estóica e serena do primeiro, uma pergunta que permanece sem resposta em relação a ambos diz justamente respeito ao abismo continuamente criado ente eles e seus gestos; ou antes ao mecanismo pelo qual a confissão de uma falta pregressa – nesses termos, numa clave diametralmente oposta à de qualquer avatar de Édipo Rei que se tenha em mente – é também um modo de se aliviar do peso dessa falta. Ou para recorrer a mais uma metáfora autobibliográfica, de transformá-la em uma espécie de erro de impressão do livro da existência, a ser devidamente saneado por uma errata a posteriori; possibilidade, como todos sabem, que em absoluto jamais se colocaria para um típico herói de Sófocles. Seja pela pretensão totalizante que tais desculpas encerram, seja pela complicação criada pela sua *mise-en-scène*, que, por meio dessa sobreposição de atenuantes, acaba muitas vezes alienando cada personagem em relação a si mesmo, é um movimento que, no intervalo entre cada texto faz e o que a leitura gostaria que este

fizesse, parece sempre destinado a se manter numa perpétua diferença em relação a si mesmo. Ainda que passível de também ser conservada em suspensão contínua, tal diferença, contudo, na tensão criada pela sua ambigüidade, poderia ser também facilmente minimizada por novas totalizações a posteriori, que são exatamente o que torna possível sínteses como as de Auerbach. De um viés um pouco mais prático, entretanto – partindo-se da hipótese de que aquilo que se apresenta como generalizante no texto do autor seja apenas o tipo de ficção heurística mais adequada para o tipo de narrativa que este escolheu –, basta que nos aproximemos mais um pouco para que, à luz de efeitos metonímicos como os acima descritos – necessariamente sacrificados quando, por exemplo, se liga o sentido de um texto a expectativas tidas como verossímeis em sua época –, essa mesma síntese comece a deixar atrás de si um resto insuprímivel; donde a utilidade, por exemplo, das remissões a Freston, que no livro de Auerbach parece também sobriamente disfarçado de *Zeitgeist*. Por via transversa, no entanto, esse mesmo resto, que surge como um tênue eco de suspeita na narrativa da caverna de Montesinos, não é senão aquilo que faz com que também, entre cada texto e seu analista, seja impossível encontrar um mediador histórico capaz de anular tal tensão. A menos, claro, que se queira de novo recair numa nova hipóstase, e com isso construir uma rede onde – e essa talvez seja a miragem mais perigosa que uma narrativa como a de Auerbach pode produzir – cada ponto no tempo se torna a encarnação de um instante preciso do auto-desdobramento da idéia – disfarçada aqui em miragem de onisciência. Não por acaso, dado o caráter eventualmente mais ou menos intratável de certos textos com que lida, nada a espantar se, para fazer jus a essa totalização, Auerbach tenha que cometer diante de Cervantes a violência que comete, e com isso comprometer irreversivelmente a organicidade da sua narrativa, que, no capítulo "suplementar" sobre o *Quixote*, surge atravessada por uma cegueira clamorosa demais para passar despercebida. Mas, como certamente diria Paul de Man, uma cegueira que não deixa de trazer consigo, subreptícia mas necessariamente, um novo *insight*, ao fazer com que nas entrelinhas da onisciência totalizante de uma narrativa como *Mimesis*, possa-se entrever quem sabe também a alegoria de um náufrago, tentando construir seu navio a partir de destroços –, mesmo que esse náufrago seja eventualmente traído por fragmentos que simplesmente parecem não encaixar, ou que podem estar em muito mais lugares do que se supõe. A essa altura, contudo, ao contrário do que a última página do livro com tanta elegância evoca, não se trata apenas de uma ameaça concreta e historicamente situável:

entre Auerbach e o Quixote, talvez exista muito mais proximidade do que o primeiro é capaz de admitir.

LUKÁCS: APOCALIPSE EM "FLASH BACK"

"Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina". Nessa tocada solene e imponente, e de saída nada compatível com a sobriedade que seria de se esperar de um tratado teórico, começa a primeira sessão d'*A Teoria do Romance* de Lukács, escrita ainda alguns anos antes da conversão do seu autor ao marxismo. À primeira vista, aliás, seja pela apóstrofe que essa frase encerra, seja pelo modo como transforma substantivos banais em metáforas cósmicas, a frase há pouco citada dificilmente poderia ser hoje arranjada da mesma forma, sem atrair sobre seu autor a suspeita de que pretende se transformar em profeta de cátedra. E no entanto, enxertada no desenho específico de um texto como o de Lukács – que em suas pouco mais de 100 páginas pode ser lido como uma espécie de coda da pequena citação de Hegel que abre este capítulo –, é uma frase perfeitamente justificável dentro do engenhoso mecanismo narrativo a que dá partida. Tendo sempre como referência a dicotomia entre romance e epopéia também herdada de Hegel, essa frase pode ser vista como a sinopse descritiva do tempo épico, naquilo que Lukács identifica como seu traço essencial – que é justamente a total imanência entre mundo e sentido. Ao mesmo tempo, dada a extensão temporal que essas duas linhas cobrem, trata-se de uma frase desde saída marcada por uma pretensão de síntese sobre-humana, que de resto se alegoriza no próprio presente indefinível em que está narrada. No caso, mais do que o correlato lingüístico de uma determinada situação histórica, um presente que é também o produto de uma abstração conceitual drástica, cujo sentido só será plenamente revelado por outra abstração igualmente poderosa, tendo agora como alvo a temporalidade do romance. Temporalidade, por sua vez, que é da primeira ao mesmo tempo um complemento e um contraponto, um pólo de oposição e um desdobramento lógico – ainda se, para ter a medida do que aí repete e do que aí difere, talvez seja preciso primeiro submeter a frase entre aspas à ação de uma lupa, para só depois começar a potencializar as implicações retóricas e/ou históricas dessas tão solenes metáforas.

Assim, se no fragmento há pouco posto entre aspas, o céu aparece como aquilo que dá orientação aqueles que caminham na terra – como ao mesmo tempo uma prosopopéia antropomórfica e uma utilidade cotidiana –, a temporalidade elaborada como contraposição nas seções seguintes – quando Lukács passará a se debruçar sobre o gênero que dá nome ao livro – aponta para um mundo já devidamente esvaziado de tais projeções, o que a princípio sugere não pouca desolação, como se, de um ponto ao outro, apenas estivéssemos diante de uma perda irreparável. Afinal, se o traço mais precípuo da era da epopéia, como já se frisou, é a perfeita imanência do sentido em relação ao mundo – que, em larga medida, é o que também faz com o que esse mesmo sentido se nos ofereça cristalinamente no ato de contemplar estrelas –, a nova disposição que sucede à epopéia no texto de Lukács é o necessário oposto simétrico da primeira. Tendo como alvo a dobra onde, fornecendo o lastro sócio-histórico para a emergência do romance, ocorre a diferenciação e o estranhamento recíproco entre indivíduo e comunidade, o quadro que se desenha a partir daí sinaliza para uma clivagem cuja superação não parece mais estar dentro do horizonte do nosso autor, já que, uma vez selada a cisão, esse sentido torna-se tão fugidio quanto precário, e a ação do sujeito, ao contrário da epopéia, não é e nem pode ser mais "o traje perfeito da alma". Aparentemente, portanto – e essa é uma impressão que o pathos do texto só faz referendar e fortalecer –, o que se tem aqui, a partir da articulação desses dois momentos, se parece antes com o monograma de uma típica narrativa elegíaca, na qual a referida cisão, provável nome cifrado para o que muitos chamariam de Modernidade, marca a radical alienação do homem em relação ao mundo em que vive. Mundo que deixa de ser doravante sua casa para transformar-se na melhor das hipóteses num adversário a ser mapeado e se possível dominado. E no entanto, por mais soturnas que possam eventualmente soar muitas das frases mais exaltadas do autor – como quando por exemplo, no prefácio acrescentado em 1962, se refere ao presente moderno como a "era da perfeita pecaminosidade"; ou na implacável descrição que fará do "romantismo da desilusão"– uma leitura atenta às sobredeterminações geradas por essa simetria, que a princípio parece ser apenas uma maneira de congelar e domesticar o tempo, também revelará a lenta preparação de um contraponto, a se tornar cada vez mais tangível tão logo a perda a princípio evocada em frases como a há pouco posta entre aspas dê lugar a uma situação muito mais ambivalente, em sua afirmatividade, do que seria de se supor à primeira vista. Respondendo também pela complexidade da narrativa de Lukács, ao criar uma crispação indefinível com o seu tom nostálgico-elegíaco, ela logo tratará de

transformar essa mesma carência numa nova possibilidade, até dar à luz, páginas depois, a um poderoso benefício secundário:

> A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre formas éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros. O romance é a forma da virilidade madura em contraposição à puerilidade normativa da epopéia; a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos. O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude do seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva uma resignação.(LUKÁCS, 2000, P.71)

Ou seja, a julgar pelo que diz o trecho em questão, trata-se de uma perda muito mais ambígua do que seria de se pensar, quase o sacrifício necessário para se atingir a maturidade. À luz do resultado que depois se alcança – quando a puerilidade normativa cede finalmente lugar à virilidade madura – o que se tem é uma torção tão brusca quanto violenta, na qual o que parecia de início uma narrativa elegíaca algo esquemática – onde o passado é a fonte de um sentido inalcançável para o caos do presente – transforma-se em algo mais próximo de mais um romance-de-formação em miniatura, que, a exemplo da epígrafe de Hegel, coloca um sinal definitivamente positivo sobre a carência que estava em seu começo. Ao mesmo tempo, se, no desenho geral do argumento de Lukács, essa perda também gera uma retroação sobre a passagem a respeito da epopéia – quando a desorientação inicial deve finalmente se estabilizar em uma aprendizagem, que não é senão a consciência da distância entre o mundo e o desejo subjetivo –, é muito menos na direção de retificá-lo em função dos novos dados que surgem do que no de criar um laço ainda mais inexorável entre as duas faixas temporais que o texto discrimina, com isso transformadas em duas idades de um mesmo indivíduo – justamente a grande épica mencionada no título da segunda seção. Não por acaso, a partir da prosopopéia temporal que isso encerra, trata-se de um movimento perfeitamente subsumido na epígrafe de Paul de Man, que se torna também uma referência incontornável para tudo o que se dirá a seguir, e que é dela tanto uma ilustração como uma exorbitância. Senão vejamos: com a inexorabilidade característica de um bom hegeliano, a convicção e a credulidade do herói homérico – que se mantém ao longo do tempo numa perfeita igualdade em relação a si mesmo, sem jamais ser

capaz de questionar o sentido de suas ações – vê-se, em Lukács, finalmente substituída por um *ethos* que torna ainda mais difícil qualquer desfecho, mas que, nessa mesma medida, torna ainda assim impensável a possibilidade de um retorno. Oscilando desconfortavelmente entre solicitações algo contraditórias – entre o excedente de possibilidades que o mundo oferece ao indivíduo e o desaparecimento de uma voz de autoridade capaz de lhe indicar inequivocamente qual a trilha certa –, é uma situação que está muito longe de ser confortável; o que, no decorrer da narrativa teórica lukácsiana, pode inclusive justificar certas recaídas nostálgicas, que respondem também pela conotação elegíaca do texto como um todo, quando parece simplesmente lamentar como perda o fim do tempo da epopéia. Conotação que pode parecer, à primeira vista, apenas um eco regressivo, dada a reconhecida puerilidade que este tempo encerra. No caso de um Lukács, no entanto, na medida em que isso gera ainda uma tensão algo insuportável com o quadro desolado do presente, essa recaída, no desenho ardilosamente simétrico do todo, funcionará ainda como um impulso extático, que é o que se vê naqueles não poucos momentos em que o texto substitui o tom elegíaco pelo tom apocalíptico, e o dever-ser que se contrapõe a esse quadro se transforma no impulso para remodelar a ficção do futuro. A um primeiro relance, contudo, se na remodelação desse futuro está também a volta em espiral do tempo apaziguado do começo, pode-se dizer que se trata de um salto até previsível, e que reverbera também na menção final a Dostoievski que, segundo Lukács – e para a eterna perplexidade dos bakthinianos –, "não escreveu mais romances". Contudo, considerando-se que a importância decisiva de Dostoievski numa desleitura como essa baseia-se menos na sua encenação narrativa do que na escatologia comunitária para a qual o texto aponta – o que não é decerto o que mais conscientemente interessa à esmagadora maioria dos seus leitores contemporâneos –, fácil explicar também porque, ainda que evidentemente ao ônus de um reducionismo drástico, esse mesmo vetor cripto-apocalíptico já se encontre perfeitamente embutido na primeira frase do livro, que à princípio parecia tão casual e inocente. Na medida em que permite também unir as suas duas extremidades temporais – um pouco como um fruto que se deve comer de novo para recuperar a inocência perdida –, é um vetor que se pode perceber também ressoando na citação de Novalis que irromperá logo depois, quando, em mais outra variante do plot de um *Bildungsroman*, a filosofia se transforma no artifício que permite ao homem sentir-se afinal em casa no mundo fora dos eixos que habita. O que, se pode de novo parecer tão reducionista quanto questionável de qualquer

ângulo que se olhe, torna-se também uma prova a mais da cerrada tessitura tropológica do livro.

Por mais aparentemente opostas que sejam as trilhas nas quais isso pode ou não se bifurcar – nessa oscilação entre o argumento e as intuições empíricas encarregadas de lhe conferir lastro –, um exame mais detido das páginas iniciais de Lukács as mostrará como fortemente comprometidas pela própria simetria criada pelo crítico, e que pode ser lida tanto como um esquema abstrato reunindo e contrapondo epopéia e romance, na condição de figurações correspondentes a duas épocas distintas, quanto como uma tensão antitética clamando por resolução. De fato, por detrás da sucessão algo descontínua de dois momentos, o que acontece no intervalo entre o romance e a epopéia tem, de certo modo, uma consistência muito parecida com a de um progressão musical, que acaba também por revelar um referente empírico comum às duas formas – como aquelas melhor ajustadas à revelação da "totalidade extensiva da vida" Do que decorre, contudo, outra curiosa discrepância, que não é exatamente uma contradição: se na própria argumentação de Lukács, a apreensão artística dessa totalidade, tanto num caso quanto no outro, é o que dá também escopo enciclopédico à forma épica – na sua disposição a sumarizar minuciosamente toda a multiplicidade do mundo –, a narrativa na qual se transforma esse argumento, pelo menos na primeira parte do seu livro, parece ter toda a concentração dramática de uma novela de Henry James; concentração que, em tese, na medida em que a extensão se tornasse cada vez mais insuportável, poderia culminar num "insight" capaz de reconfigurar de um golpe todo o passado. E no entanto, dada a desolação e desordem que lhe servem de fundo, o fato é que a situação assim circunscrita não parece dar mais espaço para um desenlace inequívoco, que decidisse por exemplo se há algum outro horizonte formal possível para além do romance, que não o do fanatismo místico-comunitário. Por outro lado, uma vez que são também raríssimos os momentos em que Lukács se permite nessa primeira parte a fornecer exemplos – já que nela são as próprias idéias abstratas que parecem elevadas ao status de personagens –, a protagonista teórica criada pelo crítico nem por isso está a salvo de ser submetida a uma dobra considerável, mas que, na passagem, digamos assim, da infância até a vida madura, trai ainda uma vocação totalizante, na medida mesma em que, de uma fase a outra, o que surgia a princípio como uma contraposição de soluções formais passa a ser visto também como uma sucessão de estágios, como dois momentos distintos de um único suporte de acidentes. Começando com a falsa segurança da infância normativa, a trajetória se tornará não sem motivo mais e mais

turva, até dar lugar a uma personagem que, graças às características nem sempre de todo coerentes que Lukács lhe atribui – indeciso entre a virilidade madura e a ironia demoníaca, entre o desejo de conciliação e auto-transcendência infinita – habita e cria uma temporalidade ainda mais complexa do que o contraponto entre epopéia e romance poderia sugerir; temporalidade que não deixa de ser também uma figuração alegórica da "maturidade", entendida talvez como o momento em que essa entidade se dá conta da impossibilidade de resolver tais tensões. Note-se ainda que, na medida em que produz quase sem precisar confessar a intenção contínuos mas relativametne imprevisíveis efeitos referenciais – ao fazer com que, em meio à rarefação geral, o leitor repetidas vezes se descubra à cata de exemplos concretos capazes de endossar as assertivas de Lukács –, o efeito sinóptico do todo, principalmente na primeira seção, tem, de certa forma, uma densidade muito parecida com a de um passado imperfeito proustiano, no qual uma pluralidade de caracteres distintos no tempo – que ocorreriam nem sempre no mesmo sábado hipotético a que a narrativa se refere – se vêem finalmente fundidos e monumentalizados no sábado paradigmático que essa narrativa também cria, na passagem de uma soma de eventos desconexos até um padrão unificador identificável.

Ao mesmo tempo, se a transformação de ocorrências singulares num só iterativo dá ao texto a impressão de ter sido escrito num único momento de clarividência, capaz de enlaçar simultaneamente todos os predicados mais decisivos do seu objeto, o ritmo que predomina, nessa primeira parte, não deixa de ter uma certa similaridade com o movimento que já identificamos no fragmento 116 de Schlegel, autor que o próprio Lukács reconhece como uma das influências capitais do seu livro. Nesse caso, porém – mas isso não chega a ser exatamente explicitado pelo crítico húngaro –, trata-se de uma influência cujos prolongamentos são muito mais incontroláveis do que supõe o autor, já que extrapolam o plano da tematização para impregnarem a própria forma da exposição. Explícita quando Lukács eleva a ironia à condição de elemento estrutural do gênero romance, ela aparece também refratada, assim como em Schlegel, sob a forma de um andamento paratático que encadeia-tensiona os parágrafos, e que, em contraponto ao desenho mais totalizante também aqui evocado – quando se compara a épica e o romance à infância e idade adulta de um só indivíduo –, concorre no sentido de um desfecho mais em aberto do que as páginas iniciais fariam prever – e não apenas pela incapacidade de enxergar além da própria situação histórica que lhe servia de fundo. Assim, passando da totalização do conjunto para o que acontece não raro quando se muda de linha, o que se pode perceber então, no abismo ardilosamente transposto por

uma nova inflexão temática, é um movimento que avança muito mais aos saltos do que de forma graduada, a ponto de muitas vezes uma característica descrita e isolada por Lukács – como por exemplo a inclinação totalizante que o romance herdou da epopéia – ver-se como que rasurada pela predicação seguinte. Ou até mesmo por um adjetivo discreta mas ardilosamente acrescentado pelo próprio autor, como quando se fala por exemplo da totalidade constantemente revogada do romance – sem no entanto se dar ao trabalho de dizer por quanto tempo duraria essa revogação. Ou se a alternativa a um tal adiamento não seria pura e simplesmente a morte. Mas não se trata de certo de um defeito – mesmo porque, se se mantivesse na tensão criada por essa primeira parte, o livro de Lukács acabaria se tornando um artefato praticamente invencível, mas talvez não tivesse a influência que hoje tem, e que se deve aliás em grande parte a essas torções mais totalizantes. Em não poucas passagens, contudo, o rigor de desenho narrativo que se constrói – e que, pela força dessas micro-infiltrações de ironia, parece também implodir por dentro a linearidade no mesmo movimento em que o postula – em nada fica a dever em complexidade ao objeto de que trata, ainda que essa complexidade não deixe de ser também uma fonte de equívocos. Num primeiro momento – quando se formula a oposição entre epopéia e romance –, estamos ainda diante de algo muito próximo a uma *Bildung* tradicional; contudo, graças à ação dessas parataxes, essa *Bildung* se verá crescentemente complexificada pela sobreposição de atributos mais ou menos inconciliáveis, que passam a corroer implacavelmente a estabilidade do início. Nada mais natural portanto que, no fecho dessa sessão, Lukács acabe se debruçando exatamente sobre o tropo da ironia, opção que agrega em si duas funções contraditórias. Por um lado, na medida em que constitui a meta-figura por excelência, tropo que ao mesmo tempo marca e exorbita as limitações de todos os outros, a ironia surge como um fecho mais que adequado em face às precárias totalizações posteriores, correspondendo à própria dificuldade do romance de se definir a si mesmo, que é também o momento em que esse romance ascende a uma espécie de auto-consciência. Por outro lado, quase como uma contrapartida exigida por essa lucidez, é um fecho que patenteia a falácia e/ou provisoriedade do seu próprio inacabamento, e ao fazê-lo, pede a suplementação de uma narrativa um pouco menos desnorteante, que amenize essa perpétua não coincidência em algo um pouco mais linear e apreensível. Não por acaso, é o que veremos ocorrer na segunda parte do livro, quando trata-se de refigurar a abstração em nomes um pouco mais palpáveis, com datas precisas de morte e de nascimento. Se esse é também o ponto a partir do qual o texto de Lukács começará a se mostrar mais

vulnerável, a habilidade demonstrada na primeira parte talvez acrescente algumas nuances ao que a princípio pode parecer apenas perda de força.

Entende-se por quê: se os sub-itens nos quais se dividia a primeira sessão do livro funcionavam principalmente como pequenas condensações temáticas – portanto, mais da ordem de uma progressão ensaística que de uma narrativa seqüenciada –, o andamento da segunda parte, quando Lukács passará de fato à leitura e ao comentário de obras específicas, tem tudo para soar, em geral, tão previsível quanto esquemático. Ao contrário do movimento em espiral da primeira seção – quando uma assertiva como aquela a respeito da ironia, por exemplo, colocava imediatamente na berlinda tudo o que se ia dizendo até então, e revelava assim a falácia contida em todas as determinações conceituais anteriores –, a leitura que passa a se encadear, a partir daí, tem pouca paciência para se manter na ambigüidade da oscilação inicial, optando antes pelo conforto daquilo que, à primeira vista, apresenta-se como um movimento triádico, ainda que sejam quatro os autores tratados. No caso de Tolstoi, todavia – que fecha de maneira um tanto quanto abrupta a discussão conduzida mais minuciosamente nos 3 momentos anteriores – o comentário de Lukács, ao ler sua obra algo apressadamente como uma nova reedição da epopéia, é ligeiro e lateral demais para ser tomado como um elo decisivo. Com uma pequena dose de condescendência, é mesmo possível que seja apenas um detalhe menor; afinal, se na progressão que vai de Cervantes a Flaubert e de Flaubert a Goethe, a maneira como um momento ao mesmo tempo desdobra e se contrapõe ao outro nos coloca numa assinatura rítmica muito parecida com aquela que mediava a distância entre epopéia e o romance, a adição de Tolstói a essa seqüência soa muito menos como um desfecho do que uma coda. É uma ligeireza que tem também as suas vantagens: na medida em que torna ainda mais nítida a ligação entre os três termos anteriores, esse fecho nos leva a, automaticamente, indagar os mecanismos por meio dos quais se produz tal efeito de totalização, entre um estudo de caso e outro. Ao abolir qualquer possível tensão assintótica entre o conceito e o exemplo, entre a idéia e sua apresentação – ou pelo menos tentar aboli-la –, uma das conseqüências mais palpáveis dessa operação, além de suprimir consideravelmente a tensão irônica do início, é fazer com que o movimento da matéria empírica de que trata o texto, repetindo aqui de novo a prosopopéia das idades tão cara a Hegel, se ligue, nessa segunda parte, de maneira tão cerrada quanto os juízos nos quais se desdobra uma argumentação. Mecanismos cujas coordenadas principais são aliás prontamente explicitadas pelo próprio autor:

O pressuposto e o preço dessa elevação desmedida do sujeito é no entanto a renúncia a todo papel na configuração do mundo exterior. O romantismo da desilusão sucede ao idealismo abstrato não apenas no tempo e na história, mas é também conceitualmente seu herdeiro, o degrau seguinte, em termos histórico-filosóficos, no utopismo a priori: naquele, o indivíduo portador da exigência utópica à realidade, foi esmagado pela força bruta dessa última; neste, essa derrota é o pressuposto da subjetividade. Naquele da subjetividade aflorou o heroísmo combativo da interioridade; neste, o homem obtém a habilitação para herói, personagem central da criação literária, em virtude de sua aptidão intrínseca de vivenciar e configurar a vida à semelhança do escritor. Naquele, o mundo exterior deve ser recriado à imagem dos ideais; neste, uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma. (LUKÁCS, 2000, P. 123).

Que o próprio Lukács se encarregue também de problematizá-las em seu polêmico prefácio de 62 não chega a ser exatamente algo inesperado. Afinal, ao reduzir o mais polifacético dos gêneros a uma dicotomia tão incrivelmente restrita – mas que, num certo sentido, e não por acaso, é também uma repetição não disfarçada do conflito já enunciado na citação de Hegel, quando se contrapõe a poesia do coração à prosa da vida –, o autor parece deixar todas as portas abertas a contestações como a sua própria, que não tem pruridos em apontar a pouca utilidade de um esquema desse tipo diante de autores como Defoe, Fielding e Stendhal, em nada menos representativos do que o trio priorizado pelo jovem Lukács. Observe-se ainda que, na comparação com o desenho disruptivo da ironia, o traçado realizado de um autor a outro – começando pelo idealismo abstrato de Cervantes e pulando depois para o extremo de dispersão cética de um Flaubert, até conhecer seu termo médio na síntese do *Bildungsroman* goetheano –, é talvez previsível demais para ser verossímil, além de pouco compatível com a simultaneidade dúbia da ironia romanesca tão bem definida pelo próprio Lukács, e que, a rigor, concorre justamente para diminuir a eficácia retórica desses esquemas. Ou antes mostrar a distância entre eles e o funcionamento específico da obra. Todavia, a julgar pelo que se seguirá páginas depois – quando a contradição delineada no trecho acima encontrará finalmente a sua "síntese dialética" em Goethe –, o mínimo que se pode dizer é que, uma vez chancelada a síntese, a ironia já não ocupará mais a posição hegêmônica, cedendo seu lugar a um certo tipo de equilíbrio entre objetividade e subjetividade, que vai precisamente no contrapelo de sua tendência desrealizadora. Para que isso se dê, no entanto, é também verdade que Lukács terá de cometer primeiro mais algumas violências, as quais, na medida em que sacrificam a eficácia das obras em prol de um movimento abstrato e hipostasiante, tornam quase impossível não ironizar a

solução aí postulada pelo crítico. Assim, ao saltar poucas páginas depois de Flaubert a Goethe – numa transição que também reivindica o mesmo status de necessidade da citação acima –, o trajeto esquemático de Lukács se torna tão pouco persuasivo que termina por se revelar também "involuntariamente" instigante – um pouco como se o que existe de aparente contradição nesse trajeto fosse também uma maneira de fazer uma ironia sem precisar anunciá-la. Quase num crime de lesa majestade contra qualquer possível residual veleidade hegeliana, o fato é que, até onde se sabe – e esse é um detalhe particularmente escandaloso para todos os que associem a narrativa da história ao desdobramento de uma idéia –, não há nada aqui capaz de explicar como, nos termos histórico-filosóficos reivindicados por Lukács, a síntese que supostamente deveria ocorrer no momento final tenha que se dar agora por meio de uma analepse súbita, cobrindo em duas linhas mais de 70 anos – que é a distância que separa *A educação sentimental* de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Diga-se de passagem também que a necessidade de fazer jus a esse esquema abstrato – que, como já vimos, em Lukács, na passagem da teorização disruptiva para a história propriamente dita, paira solenemente acima das contingências concretas – deve ter também a sua parcela de culpa nas descrições algo unilaterais de uma personagem tão complexo quanto Dom Quixote, cuja ligação com a pátria transcendental é de certo muito mais ambígua do que supõe Lukács. A mesma objeção podendo se estender também para aquilo que o autor irá dizer sobre Frederic Moreau, personagem a quem Lukács aliás retorna com alguma insistência ao longo do livro:

> Para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural que daí resulta é que não se trata aqui de um a priori abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações e cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea auto-confiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária seu objeto. Trata-se aqui portanto de um a priori concreto, qualitativo e pleno de conteúdo em relação ao mundo exterior, da luta entre dois mundos, e não entre a realidade e o a priori em geral. Ora, o descompasso entre a interioridade e o mundo torna-se, assim, ainda mais forte. O aspecto cósmico da interioridade a faz repousar em si, auto-suficiente: o idealismo abstrato, para de algum modo existir, tinha de converter-se em ação e entrar em conflito com o mundo exterior, enquanto aqui a possibilidade de uma evasão não parece excluída desde o início. Pois uma vida incapaz de produzir todos os conteúdos da vida

por si própria pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade imperfeita e alheia. Para a estrutura psíquica do idealismo abstrato, era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto existe aqui mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se a lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma. (LUKÁCS, 2000, P.117-8)

Como sumário de um volume com mais de 400 páginas, a caracterização acima é tanto mais impressionante por não se referir diretamente ao romance de Flaubert, que só será aliás citado explicitamente no final dessa seção – e aparentemente de modo lateral, como apenas mais um nome numa lista que ainda inclui Jacobsen e Gontcharov. No entanto, para todos os que tenham por ventura relido o trecho sobre o "romantismo da desilusão", é inegável que, de uma forma parecida com o que se viu com a dupla Goethe-Hegel, Flaubert parece assombrar retrospectivamente todas as passagens em que (ainda) não aparece. Ao mesmo tempo, na medida em que passa de novo a se atritar com a experiência de leitura, unificando num só golpe uma multiplicidade que parecia até então indomável, a citação de Lukács, se convertida em sinopse antecipatória, torna-se útil não tanto pela sua ligação estritamente hipotética com a personagem do livro de Flaubert do que por aquilo que parece lhe escapar, uma vez convertida a hipótese em assertiva. Evidentemente, é um ponto cego que também só se deixa entrever graças a ela – e vale a pena explicar melhor por quê. Assim, se Lukács pode parecer perfeitamente certo quando assinala a passividade de Frederic – ou quando fala sobre o seu papel estratégico que essa passividade teria na apreensão do tempo romanesco, como aquilo que torna pouco a pouco palpável o seu lento trabalho de erosão –, o mesmo já não pode ser dito da caracterização da consciência de Frederic como infinitamente mais ampla do que aquilo que o mundo tem a lhe oferecer. Ainda que até convincente no que diz respeito à imagem que a personagem constrói de si mesma, esse juízo o é bem menos tendo em vista o que nos dá a perceber a encenação do livro inteiro, para todos aqueles que possam contemplar e avaliar os atos da personagem à devida distância. Contudo, se isso de certo em muito contribui para diminuir progressivamente a simpatia do leitor – que ao longo dos seguidos recuos e capitulações de Frederic, na busca da "felicidade merecida pela excelência de sua alma", pode a dada altura começar a se perguntar se se trata mesmo de uma alma-de-escol ou de um cretino –, o efeito da técnica flaubertiana, nesse caso – para recorrer de novo ao que Bakhtin já escreveu sobre o discurso indireto livre –, tende a justamente suspender uma predicação precisa. Funcionando em relação

à personagem como um misto de acusação e cumplicidade, a mediação do narrador, como vimos, na verdade não apenas inviabiliza pretensões desse tipo como dota a personagem do livro de uma opacidade em nada menos espessa do que aquela que nos separaria de uma pessoa viva, o que dá também uma boa medida da sua eficácia retórica. No caso do livro de Lukács, no entanto, se há um vetor que concorre decisivamente para a minimização desse efeito – ao mesmo tempo em que reitera a miragem do tempo transformado em processo formativo do indivíduo, convertendo Moreau numa espécie de avatar do estágio "cético" da *Fenomenologia do espírito* –, este não é senão a drástica simplificação em que se baseia esse argumento, que, para dar o devido respaldo à sua síntese – o necessário termo médio que conciliará tudo –, deverá primeiro se deter sobre os dois extremos do espectro. Nada mais previsível, portanto, que a figuração de uma personagem cuja consciência é estreita e fanática demais para apreender a realidade que a circunda – uma caracterização também não de todo verídica em se tratando do Quixote – se sobreponha uma outra consciência, por sua vez, que, se não tem nada da segurança algo infantil de um Aquiles ou assemelhados, parece no entanto tornada impotente pela sua excessiva riqueza interior, riqueza à qual nenhuma das possibilidades oferecidas pelo mundo parece estar à altura. Tal descrição, no entanto, se pode funcionar como um bom duplo simétrico do Quixote de Lukács – ainda que esse tampouco seja o único efeito gerado pelo seu atrito com o mundo –, talvez soe por demais condescendente com as inumeráveis covardias de Frederic; o que dá também a impressão de que, no meio desse torvelinho criado pelo discurso indireto livre, Lukács não parece mais capaz de perceber a nota de denúncia oblíqua – às vezes arrasadora – por detrás da sua maior ou menor cumplicidade. E contudo, se o efeito de flutuação assim produzido – no intervalo entre aquilo que este e os outros supõem que ele seja e o que ele canhestramente faz e tenta ser – é sem dúvida drasticamente simplificado na descrição que faz disso o crítico, um resultado particularmente irônico a se tirar de tal flutuação é que, na hipótese de se buscar uma citação capaz de descrevê-lo com o devido rigor – e, nessa medida, caracterizar a protagonista não só desse romance como também do Dom Quixote –, há poucas passagens mais luminosas do que esse trecho retirado da primeira parte d' *A Teoria do romance* :

A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se à sua própria imanência. Os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens por vezes acometidos pelo poder do demônio não

excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à auto-suficiência dessa vida que apodrece em silêncio. Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (LUKÁCS, 2000, P.92)

Além de ter também a vantagem de não se referir diretamente a uma obra específica, deixando a referencialização alegorizante à inteira responsabilidade do leitor, a citação acima, ao contrário das anteriores, pode ao mesmo tempo se aplicar perfeitamente tanto a Frederic Moreau quanto a Dom Quixote e a Wilhelm Meister, o que dá também a medida do seu brilho crítico. Tomada alguma distância, entretanto, a possibilidade aberta pelo trecho acima – seja quando destaca a flutuação dos predicados nos heróis do romance, seja quando, nas últimas linhas, a contraposição clássica de sujeito e objeto é dinamizada na metáfora do mundo como mistura de densidade e permeabilidade – cria também um incômodo contraste com o trecho anterior destacado: a partir de uma evidência tão prosaica quanto a numeração de uma página, é como se estivéssemos diante de uma narração onde, do iterativo tremendamente volátil da primeira parte até o desenvolvimento muito mais nítido que dá o prumo à segunda parte, quando se trata de efetivamente atritar a obras concretas a pletora de intuições da primeira, o livro agora parece claramente recuar em relação ao que ele próprio antes deixara ver. Mesmo se, nessa segunda parte, como todos percebem, estejamos diante de uma temporalidade bem mais domada e demarcável do que na primeira, também é verdade que, para dar um pouco mais de palpabilidade à clarividência disruptiva do início, Lukács precisa simplificá-la drasticamente nos termos de uma narrativa de conciliação, que responde também pela força panorâmica do seu livro. Ainda que sobrevoando de forma algo irônica o tempo cronológico – já que, no seu caso, a síntese acaba por levá-lo, como já se observou há pouco, à mais insólita das analepses –, o efeito geral dessa narrativa, não obstante todos os álibis heurísticos que possa evocar e evoque, torna também perfeitamente justos comentários como o de Paul de Man, que não precisa de mais de um parágrafo para mostrar como, atribuindo ao tempo o papel de força conciliadora, Lukács toma equivocadamente como herói aquele que não é o outro

senão o vilão da própria história que narra. Mas de cujas implicações não parece estar de todo ciente. É bem verdade porém que, da maneira como se vê encenada na primeira parte da história – quando o autor de certo mantém uma relação muito menos reificada e previsível com a seqüência de eventos que tece, e a tessitura se transforma também num poderoso *mise-en-abîme* do conteúdo a que visa, explicitamente ou não –, a súbita conversão do vilão na segunda parte soa um tanto quanto perfeita demais para merecer crédito, e não por acaso, leva também Lukács a cometer o seu erro mais clamoroso, no seu comentário sobre o desfecho d'*A educação sentimental*, livro cuja fortuna crítica é capaz de abarcar boa parte da melhor teoria contemporânea, de Brooks a Moretti, de Ginzburg a Culler. Não sendo no entanto o caso de remeter diretamente ao romance de Flaubert, e tampouco a toda a infindável discussão que alimenta, o que se torna mais impressionante aqui, ainda mais diante de um teórico da estatura de Lukács, é que a elucidação desse erro – tão evidente e escandoloso mesmo para seus leitores mais admirativos – pode também facilmente prescindir de um confronto mais direto com o texto, bastando apenas que se compare, de modo muito sumário, aquilo que acontece nas últimas páginas do livro – seguramente entre as mais cruéis, depressivas e impiedosas de toda a literatura – e aquilo que Lukács diz e/ou crê que acontece nelas. Não sem motivo, trata-se de um momento de retrospecção consciente e que, a princípio, tende a algo muito próximo do *telos* conciliatório preconizado pelo crítico, correspondendo à cena na qual, depois de uma anti-climática última aparição de Madame Arnoux, os dois protagonistas do romance, reencontrando-se anos depois, se perguntam sobre qual teria sido o momento mais feliz de suas nada notáveis vidas. Numa narrativa um pouco menos implacável que a de Flaubert, teríamos aí certamente uma ótima deixa para um eventual devaneio estetizante, capaz de fornecer a totalização não encontrada em todas as partes disjuntivas anteriores. Não é todavia o que acontece, e quando o dito momento de felicidade é finalmente enunciado – no caso, trata-se de uma visita de Deslauriers e Frederic a um bordel –, percebe-se (BROOKS, 1980), que não só esse momento nem chegou a ser narrado ao longo do livro – que se achá portanto numa espécie de zona morta além dos seu espaço diegético explícito – como também que Frederic sequer "estava lá"; constatação tornada ainda mais anticlimática pela arrasadora frase final do romance ("E isso foi tudo"). À primeira vista, portanto, na medida em que, parafraseando De Man, a nadificação vertiginosa que o desfecho encerra é transformada, sabe-se lá como, pelo crítico numa conciliação súbita – que para Lukács corresponderia intuição totalizadora que o próprio episódio não narrado

acionaria (!) – não é difícil ver nisso apenas mais um surto disléxico. Para além do que haja de mais inadmissível nessas formulações de Lukács, que chegam até a nos fazer indagar se estamos de fato lendo o mesmo romance, é isso o que também ajuda a entender porque, de forma tão previsível quanto errônea, o seu passo seguinte tome como objeto um livro em que essa conciliação é figurada ainda mais objetiva e palpavelmente na tessitura dos eventos, e não apenas como uma lampejo de substância que de súbito invade (invade?) a consciência. Um livro que não é senão a própria virilidade madura de que se falava no início.

Como se vê, até mesmo quando erra, Lukács é cerrado e consistente em seu zelo arquitetônico, o que em nada impede que, sendo ou não uma preparação para o momento seguinte, o seu comentário sobre Flaubert permaneça ainda o calcanhar-de-Aquiles do livro como um todo. Ao mesmo tempo, ao se mostrar aqui a interdependência dessa desleitura em relação à figuração alegórica do livro – pensando portanto menos na sua verdade ou falsidade que no papel narrativo que ocupa –, uma ligação como a que proponho não deixa de ser também um modo de domesticar um pouco o impacto da descontinuidade – e essa talvez seja também a nossa maneira de sucumbir um pouco ao esquematismo. Mas só até certo ponto: afinal, se ao asseverar a força de conciliação do *Bildunsgsroman* goetheano, Lukács se verá depois forçado a reconhecer conspicuamente a dependência dessa força em face a um "maravilhoso inorgânico", pode-se a partir disso defensavelmente supor que – e donde também a pertinência inusitada que adquire um brusco *flashback* de 70 anos – essa reconciliação é na verdade muito mais fictícia do que se imagina – e nem está tão distante da ironia quanto pode a princípio sugerir este esquema rígido. Em última análise, aliás, por mais literária que pareça, é uma hipótese que não deixa de ser também uma ferramenta útil, tão logo é transformado em via de acesso para o texto de Lukács. Seja pela torção temporal que deve levar a efeito, seja por tudo o que permanece não contemplado pela sua concisão, é um esquema que à princípio não parece mais digno de crédito que um conto confeccionado sob medida para tranqüilizar crianças, e reforça ainda mais a estranheza da aparição de Goethe na posição de momento sintético, que surge aqui como um futuro irônica e estritamente "passado". Daí, talvez, porque, mesmo que Lukács jamais teorize explicitamente sobre a necessidade de expor seu conceito em narrativa – bem como sobre o caráter inevitavelmente alegórico de tal exposição, na impossibilidade de que esta encontre um fecho capaz de estancar as suplementações e contra-assinaturas que aciona –, nada de minimamente semelhante a isso seja dito de

fato ao longo do texto, e o movimento por meio do qual ele se perfaz se dê justamente na tensão criada pela ironia que resplende na primeira parte. Logo, à lucidez que decorre dessa suposta tensão irônica – a saber: à consciência de ser uma história com início, meio e fim, tal como é explicitamente o caso da segunda parte, nada mais que uma miragem sintagmática com variáveis níveis de sucesso –, será preciso contrapor também, como uma exigência igualmente essencial à inteligibilidade do todo, a necessidade de saber transigir com essa miragem sem ceder a ela por completo, sob o risco de que, do contrário, a força de sua teorização mais irônica na primeira parte do seu livro, quando ao mesmo tempo se visava a tudo e a nada em específico, veja-se pouco a pouco dissolvida na mais completa insubstancialidade.

Atravessando de ponta a ponta todo o livro de Lukács, essa mesma tensão – entre um fôlego narrativo mais amplo e as contaminações irônicas que o corroem por dentro – é também para onde sinaliza uma das mais citadas assertivas do crítico, quando este define a forma romanesca como uma resolução provisória da tensão inconciliável do mundo. No entanto, para que consiga ainda assim manter a sua força de abrangência, essa é uma resolução que deve ser sempre no mínimo crispada, já que, ao mesmo tempo em que precisa se manter aberta à multiplicidade sócio-histórica, ela deve também ter tato suficiente para exorbitar a si própria, e assim deixar ver a precariedade de todos os saltos totalizantes anteriores. De onde se conclui que, para fazer jus à força desse *insight*, a transição da primeira parte para a segunda parte do livro de Lukács só poderá ser descrita como regressiva de modo aproximado. Para comprovarmos a validade dessa cautela, basta que se tenha em mente como, nas pontes algo quebradiças que constrói entre seus 3 autores fundamentais, os eventuais erros de leitura aí cometidos já se acham praticamente antecipados na reivindicação extrema encarnada pela figura da ironia, diante da qual, como bem sabe e pratica Lukács, toda narrativa linear é apenas um modo mais ou menos bem disfarçado de rendição. De um viés panorâmico, contudo, se há um ponto onde esse dissídio se vê configurado de forma mais nítida e mais cortante, é justamente quando, saltando agora das pontes quebradiças para uma espécie de "fotografia aérea", dá-se o progressivo mas inevitável abandono da temporalidade sem fraturas da epopéia, que a essa altura talvez não fosse contraditório chamar aqui de "idílica". Sendo tão ou até mais fictícia do que a conciliação do desfecho, ela serve de início de contraponto estratégico à caracterização do tempo fora dos eixos do romance, caracterização que depois será violentamente vergada pela progressão do argumento de Lukács, que a partir daí se torna muito mais linear do que gostaríamos. Ao contrário da

tranqüilidade da epopéia, no entanto, cuja eficácia sintética, ainda segundo o autor, pode ser medida em função de sua capacidade de nos dar a visão da totalidade seja qual for o ponto a partir do qual comecemos a lê-la, o artefato que daí resulta, entre um capítulo e outro, parece estar sempre adiantado e atrasado em relação a si mesmo, intervalo que tenta negociar por meio do jogo incessante da narração. É o que ajuda a também entender porque, para Lukács, longe de poder se dar *in media res*, a referida visada da totalidade, no caso do romance, não possa jamais prescindir do labor arquitetônico da forma, que nos momentos em que consegue atingir a complexidade ideal, não faz de novo senão apontar mais ou menos obliqüamente para o caos que a precede. Ou pelo menos, se é o caso de suspendermos descrença face a outra típica narrativa regressiva, à situação que marcaria o fim e a inviabilização da bela totalidade grega. Grosso modo, é claro que essa totalidade pode ser vista apenas como uma hipótese ficcional, quase como uma catacrese necessária para que uma conversa cotidiana possa prosseguir, por mais que, num momento pouco conspícuo do livro, ela leve Lukács a de novo desafiar a verossimilhança com outra coincidência perfeita:

> Se a rigor não existe uma estética grega, pois a metafísica antecipou todo o estético, também não há na Grécia nenhuma contraposição rigorosa entre história e filosofia da história: os gregos percorrem na história todos os estágios correspondentes às grandes formas a priori; sua história da arte é uma estética metafísico-genética; sua evolução cultural, uma filosofia da história. Nesse processo ocorre a evasão da substância; da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável transcendência em Platão; e seus estágios , clara e precisamente distintos entre si (aqui o helenismo não conhece transições), nos quais seu sentido assentou-se como em eternos hieróglifos, são as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo: epopéia, tragédia e filosofia. (LUKÁCS, 2000, P. 31)

Além de ser um trecho hoje facilmente refutável por qualquer aspirante a helenista, a citação acima pode soar também excessivamente periférica diante da discussão ora em curso, já que, à primeira vista, trata-se apenas de uma paráfrase ligeira de uma certa *doxa* consolidada a partir da *Estética* de Hegel. Nesse caso, porém, se considerarmos que, de acordo com as premissas heurísticas da minha própria abordagem, o que é dito e discutido explicitamente não tem status em nada menor do que aquilo que é tomado por certo – já que é esse também o momento ideal para disfarçar decisões retóricas em supostas evidências –, caberá também ao leitor saber ler as entrelinhas de um trecho tão inodoro quanto esse, e assim enxergar também, a partir

do relaxamento que essa idéia-feita trai, a conexão entre um desenho desse tipo e os impasses aqui discutidos. À primeira vista, no entanto, é verdade que ela pode parecer simplesmente errada em termos factuais – ao operar sobre a ficção da civilização grega de que Lukács ainda é tributário uma violência que em nada fica a dever àquela que depois cometerá com a história do romance. Contudo, uma vez acionada a articulação, o efeito nada convincente que ela provoca é extremamente precioso em temos didáticos, ao permitir ver de maneira mais nítida aquilo que está em jogo quando – e esse nem chega a ser exatamente o caso de Lukács – se tenta fazer a história coincidir com o auto-movimento do conceito, que é o mesmo que superar a assíntota entre o real e o racional. No que cabe talvez uma ponderação: sem ter evidentemente nem um décimo da *hybris* de seu mestre Hegel – e vendo-se assim forçado, com a ajuda de operadores como o "demoníaco" e a ironia, a se deter sobre as frações residuais desse auto-movimento ficcional que o texto cria –, o que dá interesse a um trecho como esse, mais uma vez, é muito menos a sua suposta adequação necessária aos fatos do que a miragem de "tempo afortunado" que ele perfaz; miragem que é aqui tanto uma premissa ao desenvolvimento do livro como um todo como uma prolepse do próprio "fracasso" narrativo de Lukács diante de Cervantes, Flaubert e Goethe. Um fracasso evidentemente muito esclarecedor: pela sua eloqüência, dimensão titânica e inevitabilidade, ele dá bem a medida do que se perde quando se tenta simular uma coincidência perfeita, e resolver assim de uma vez por todas a tensão criada por uma narrativa – que, no caso de Lukács, é o que se pode ver na passagem da história a uma filosofia da história, na transição do atrito gerado pela leitura singular até a síntese totalizante, mas algo bizarra, que a ameniza. Evidentemente, porém – e é aqui que a tensão entre Hegel e Schlegel torna-se mais renhida e presente do que nunca –, é uma passagem que se tornará cada vez mais insustentável quanto mais o olhar dela se aproxima, mesmo se, em contrapartida, o sucesso do livro enquanto síntese teórica definitiva do objeto-romance seja também um resultado direto daquilo que uma aproximação desse tipo inviabiliza. Nesses termos, não deixa de ser curioso como – num movimento que será também prudentemente forçado a evitar no restante de *A teoria do romance* –, ao transformar em poucas linhas toda a civilização grega na prosopopéia de um *Bildungsroman*, o esforço para mais uma vez fazer coincidir tempo e conceito – pouco importa o status claramente secundário do trecho em questão – desemboque nessa bizarra entidade conhecida como "forma temporal paradigmática"; expressão que, à luz do que já se viu acontecer com outros autores, é tanto uma veemente supressão do próprio tempo quanto uma antecipação

alegórica da narrativa que dá o prumo à segunda parte do livro. Desnecessário dizer, porém, que se uma operação como essa nunca terá ao longo das luminosas páginas de Lukács qualquer sucesso – coisa que poderia ser equivocada e apressadamente confundida com uma falha –, é precisamente porque, a cada vez que é reiterada, essa busca ansiosa de coincidência só faz tornar mais irônico o abismo entre o que o texto diz e o que ele faz, o que, de acordo com esta minha leitura em contrapelo, se converte também num subterfúgio inestimável para nos livrar de tais hipóstases. Mas não só: na medida em que torna também obrigatória e inevitável, para cada leitor atento, essa "auto-denúncia", não poderia haver prova mais eloqüente da clarividência de Lukács.

IAN WATT: MORTE INTENCIONAL

Nas páginas finais de *A ascensão do romance*, clássico estudo das obras de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, o crítico inglês Ian Watt, a pretexto de justificar suas escolhas analíticas, constrói uma excelente sinopse das metamorfoses pelas quais iria depois passar a forma em questão. Num tom que pode parecer a princípio o de uma britânica falsa modéstia, essa última parte do seu livro tem também algo de uma conclusão protocolar, que deixa perceber melhor aquilo que dava o norte ao seu autor, ao mesmo tempo em que permite redimensionar a impressão de modéstia. Com efeito, se a certa altura em uma passagem dessa mesma conclusão, Watt chegará a ostensivamente admitir que as obras dos 3 romancistas que analisa podem parecer hoje "ultrapassadas", isso tampouco o impede de reconhecer que, se não atingem a complexidade de Balzac e Stendhal, seus livros permanecem ainda assim um elo decisivo para toda a evolução anterior – o que, de um lado, se torna a compreensão de suas estratégias formais extremamente produtiva na conta longa, de outro, só faz referendar a pertinência do recorte do crítico. Se tal recorte está longe de dar conta de toda a complexidade e variedade do romance, já que o crítico opta estrategicamente por um viés mais específico e localizado, ele é todavia dotado de uma grande incisividade, não sendo meramente por acaso que, nessa mesma conclusão, nas poucas palavras que dedicará a Lawrence Sterne e Jane Austen, o estilo inconfundível desses dois escritores – e isso é tanto uma assertiva quanto uma demonstração – seja descrito a partir de uma recombinação e reacentuação de traços já discriminados em seus 3 precursores, que forneceriam a muitos dos romances que os sucedem algumas de suas principais

premissas. Contudo, se ainda assim há o risco de se incorrer numa simplificação drástica, que poderia eventualmente pôr a perder a singularidade de cada escritor, a contrabalançar esse perigo concorre também a tremenda atenção que Watt devota às peculiaridades da textura da escrita, e que o levarão, por exemplo, a certa altura, a se ater cuidadosamente sobre as implicações da ausência ou presença de um ponto e vírgula, que poderia ser tanto resultado de um cálculo de um autor quanto de um descuido tipográfico. Dúvida que tem muito mais prolongamentos do que parece. Afinal, se um dos pontos mais fortes desse crítico, em contraste com a visada bem mais totalizante de autores como Lukács e Auerbach, é justamente a capacidade de trazer à tona questões dessa ordem – pouco importa se as responda ou não –, o desenho realizado por sua leitura, de um modo geral, tampouco perde de vista a conexão entre a forma e a série histórica, mesmo se, nesse caso também, a heterogeneidade dos componentes que Watt coloca em jogo, numa leitura que funciona tanto no nível microscópico quanto no da totalização panorâmica, faça ainda por merecer atenção mais demorada.

Num traçado que, com a habilidade metafórica de um bom professor, começa primeiro evocando o individualismo metodológico da epistemologia moderna, para, logo no capítulo introdutório seguinte – e numa torção em que são evidentes as sombras de Diderot e Lessing –, ligar a emergência do romance à nova dignidade política da classe média, a síntese de Watt, tida com toda justiça como um dos pontos altos da análise sociológica da literatura, tem na verdade nesse ecletismo uma de suas principais forças. Cobrindo um período de aproximadamente 50 anos, ela realiza um percurso que, se parece em não poucos momentos deixar claro seu débito com Max Weber – quando por exemplo usa a hipótese da secularização para explicar o novo *ethos* encarnado por Crusoé –, é todavia astuto o suficiente para impedir que essa influência se restrinja apenas a uma tematização, ou que se transforme num ponto de chegada demasiado estático. Nesse sentido, ao invés de procurar entre os vetores dessa série histórica um eventual fundamento último, o autor prefere antes construir uma espécie de constelação virtual a partir das principais variantes contextuais que arrola, tendo ainda o tato e a prudência necessários para, na refração por meio da qual essas variantes penetram na forma literária, fazer com que cada aproximação de um dado conjunto de fatos funcione menos como sobre-determinação do que como sugestão analógica. Daí decerto o caráter providencial de suas primeiras remissões à epistemologia, de importância decisiva na elaboração da idéia de realismo formal, que, uma vez habilmente transposto

de contexto, servirá como fio condutor do livro como um todo. Não estando, para Watt, de saída associado a uma acentuação ideológica identificável, ainda que certamente tenha no individualismo o seu maior esteio, o realismo formal, segundo o autor – e eis também um dos segredos da sua força – é na verdade muito mais uma questão de método do que de conteúdo, que é o que lhe permite unir sob sua égide nomes tão distintos quanto Defoe e Richardson. Sendo um estilo de saída imune a apriorismos e valorações imutáveis, a operacionalização do mesmo em narrativa – tendo sempre como foco privilegiado aquela consciência individual que é herói e foco narrativo do romance – surge então, nessa perspectiva, como um artifício para estabelecer com o mundo uma relação mais desarmada e mais aberta, onde o significado das ações deverá sempre passar pela filtragem dos sentidos daquele que a vivencia. Mas que, ao fazê-lo – e aqui Watt joga também a sua pá de cal na "puerilidade normativa" da literatura alegórica, na medida em que a reduz a um correlato de uma falta de lucidez histórica –, deve também desistir da possibilidade de se reportar a um fundamento transcendente que estanque a inquietação. Desse modo, uma vez colocadas em suspenso as prevenções dogmáticas – que parecem ainda ter um peso desmedido nas narrativas imediatamente anteriores à ascensão do romance ao posto de forma hegemônica, como *The pilgrim's progress*, por exemplo –, aquilo que se seguirá, a partir daí, tem à primeira vista dois prolongamentos bastante claros: de um lado, é uma forma de fazer com que, colocados entre parênteses os valores substanciais, a prosa seja bruscamente invadida por toda a multiplicidade metonímica do mundo sócio-histórico, levando a ação a ter agora lugar dentro de molduras espaço-temporais muito mais específicas e precisas; de outro lado, na medida em que continua a ser também muito mais um princípio heurístico do que um dogma, esse movimento deixa ainda espaço considerável para que cada praticante o atualize aos seu próprio modo, e empresta assim legitimidade às mais heterogêneas estratégias formais, que cobrem desde os sumários velozes como os de Defoe até as lentas encenações epistolares de Richardson.

A um só tempo método detalhista e ambiciosa sinédoque de uma nova orientação cognitiva – de uma abertura do homem para o mundo e para o *agón* de sentidos que nele se trava –, não é difícil entender porque, uma vez que parece ter como essência a própria falta de essência – não obstante todo o privilégio concedido ao foco do indivíduo – o realismo formal se torna por isso mesmo um mediador quase inigualável, estômago capaz de metabolizar qualquer matéria empírica. O que tampouco o impedirá de produzir tensões, que começarão a se manifestar tão logo, no minucioso

trajeto de *A ascensão do romance*, a personagem abstrata até aqui construída – a partir das hábeis remissões referenciais que Watt aciona no jogo com a série histórica – passe a se (re)encarnar sucessivamente nos 3 autores que escolheu. É certo que também conta para isso com um álibi poderoso, que passa também pelo tom de modéstia há pouco referido. Contudo, uma vez que a restrição temporal que chancela esse tom de modéstia se tornará ainda, como veremos, uma maneira de obliterar a valoração do crítico – que aqui não pode mais não recorrer a um foco axiológico para hierarquizar esses eventos, por menos abrangente que seja a extensão temporal dos mesmos – o fato é que, em sua maior ou menor distância em relação a esse mesmo realismo formal, tais nomes constroem ostensivamente um lento movimento de ascensão e queda, que, em mais de um aspecto, aliás, pode ser também aproximado à narrativa de Lukács n'*A Teoria do romance*, principalmente quando se trata de negociar uma transição temporal entre os 3 autores. Se pode não ter o fôlego especulativo do crítico húngaro, é uma narrativa que nada fica a lhe dever em densidade, tal é a simbiose que aí se cria entre o argumento e os exemplos específicos; simbiose, também como em Lukács, ainda que não com as mesmas estratégias, que ao mesmo tempo os referenda e os relativiza. É uma narrativa que tem ainda a vantagem da clareza, que parece quase um convite a mais uma sinopse. Começando ainda um tanto timidamente com Defoe, autor que, se já é capaz de apreender com precisão a multiplicidade sensorial do mundo, ainda se mostraria sem tato suficiente para dar contas das relações inter-pessoais, esse mesmo movimento, de acordo com Watt, encontrará sua primeira culminação no exaustivo realismo de Richardson, criador de personagens para Watt muito mais nuançadas do que os autômatos egoístas de Defoe. Mas, tal qual uma curva descendente que sucede e enfatiza um ápice, começará de novo a regredir com a aparição de Fielding, que fechará o livro em clave menor, numa leitura que, mesmo não fazendo justiça ao autor de *Tom Jones*, é no entanto perfeitamente coerente com o argumento central de Watt: afinal, se uma das maneiras de dar credibilidade a uma narrativa realista é justo tentando colar essa narrativa o quanto for possível ao caráter fragmentário e tateante da experiência de um sujeito, não é difícil explicar porque um crítico armado com essas premissas acabe mantendo uma relação não muito amistosa com um narrador como o de *Tom Jones*, que, além de impor muito mais ostensivamente o sentido que quer que os fatos tenham, parece logo de saída já ter todos os dados à disposição na sua mesa. Todavia, uma justificativa desse tipo cria também uma tensão não exatamente fácil de se controlar, mas cuja emergência se dá precisamente a partir daquele ponto onde, em mais um sutil

deslizamento modal, a escolha que legitima a posição menor de Fielding passa a ricochetear sobre algumas das presunções que a antecedem. Por outro lado, extraindo-se todas as conseqüências de uma contemporização como essa, é muito mais difícil acompanhar Watt quando, por exemplo, nas primeiras páginas do seu livro, descreve o método do realismo formal como um expediente eminentemente neutro – quase como uma forma de fazer os eventos falarem a partir de si mesmos. É bem verdade, porém, que lendo tal método agora num sentido mais lato, é uma forma que não deixa de ter também a sua pertinência, ainda que isso se dê freqüentemente à revelia de si própria. E o corolário disso é que os raros momentos em que o autor abandona a sua sobriedade analítica – tanto diante da suposta ironia de Daniel Defoe quanto na sua aberta rejeição às parábases de Fielding – acabam sendo também aqueles em que essa mesma presunção de neutralidade chega ao limite, quase como se, por seguir com proverbial regularidade a dieta da "close reading", e ter assim de respaldar seus juízos históricos em eventuais pontos de opacidade nos textos dos autores, a incapacidade de definir de uma vez por todas o sentido de um mecanismo formal levasse o autor a se projetar de forma um pouco mais crispada e imediata sobre a matéria com que lida. Contudo, sendo essa projeção nada mais que uma necessidade ditada pela sua própria argúcia analítica – compreendendo aquelas passagens nas quais, ao longo do livro, o sentido projetado pelo comentário do autor parece neutralizar obliqüamente a sua pretensão de controle –, talvez seja o caso então de passar a reconstruir agora o entorno de cada um desses momentos, que, tal como surgem no seu livro, só fazem tornar mais necessário e convincente um eventual recuo tático – que, de maneira recorrente em Watt, começa sempre por um problema acionado por um detalhe aparentemente indecidível no texto de um autor até desembocar numa narrativa totalizante capaz de amortecê-lo, eventualmente até apagá-lo.

Em *A ascensão do romance*, contudo, se esse salto revela um padrão não menos reificante que o de Lukács, e quase da ordem de uma narrativa religiosa a começar pela catacrese do título, a pertinência que este adquire, diante de cada autor analisado, está na proporção direta daquilo que parece não propositado em cada análise, quase como se, depois de abdicar da pretensão de síntese, Watt estivesse apenas se atritando com uma dificuldade local e específica de um dado texto. O que não deixa de ser também mais uma prova de sua habilidade persuasiva, mesmo se, no caso de Fielding – e dessa vez também em detrimento do próprio crítico –, a voz da autoridade apareça com muito mais evidência do que quando se trata de Defoe, diante de quem Watt realiza no entanto

uma leitura muito mais complexa. A ponto de – como se tentará aqui demonstrar – todo o movimento posterior do livro poder ser visto como apenas uma tentativa de suturar o abismo aberto por alguns pequenos trechos de *Moll Flanders* e *Robinson Crusoé*, onde as palavras parecem decididamente apartadas de qualquer intencionalidade que as controle. Ao mesmo tempo, como é também de se esperar de um constructo narrativo eficaz, esse é um abismo que, se pode parecer brusco demais no momento em que irrompe, acaba colocando sob um novo prisma todo o cuidadoso argumento que o precedeu; o que torna portanto imperativo mais um recuo até o argumento totalizante do livro, que dê a ver então o co-pertencimento entre a miragem do todo e certos efeitos locais mais específicos .

Como o alvo central desse argumento, encontra-se a necessidade de explicar, tanto em termos formais quanto históricos, que condições tornariam possíveis as personagens que emprestam seus nomes aos títulos citados – e no momento em que leva a efeito essa tarefa, podemos de novo encontrar Ian Watt no topo de sua penetração analítica. Assim, se o traço por assim dizer mais ostensivo da conceituação de individualismo de que parte Watt passa sempre pela drástica redução de complexidade que ele realiza sobre o seu entorno – ao fazer com que os novos dados apresentados à protagonista, sejam eles recursos materiais ou outros seres humanos, vejam-se automaticamente contabilizados em termos das vantagens ou desvantagens que possam lhe acarretar –, um componente particularmente instigante da leitura de Defoe feita por Watt está na habilidade com que este, ainda nas pegadas de Weber, consegue trazer à tona os esteios religiosos dessas condutas. Nesse pormenor, contudo, não se trata tanto de dar a eles o peso pouco sutil de um ponto arquimediano, mas antes de criar um contágio metonímico entre esses dois campos, que a partir da leitura mais cerrada de Watt, responderá pela excentricidade dos raciocínios algo enviesados das personagens de Defoe. Desse modo, se é também certo que as epígrafes bíblicas de Crusoé, quando se põe a escrever, podem não raro parecer algo descabidas diante das infâmias que se lhe seguem – fazendo portanto da personagem de Defoe uma espécie de Brás Cubas *avant la lettre* –, o registro de diário que aí se emprega concorre para tornar o efeito geral ainda mais turvo: se é decerto à primeira vista muito menos incômodo que tais epígrafes, já que se trata até segunda ordem apenas de um meio de expressão como outro qualquer, ele não paga menos tributo que elas a uma certa compulsão introspectiva também já identificada por Weber no puritanismo, que no entanto é posta para funcionar em Crusoé de uma forma extremamente sutil, na exata medida em que,

antes que possamos nos dar conta, o mesmo vetor que parecia decisivo e imprescindível para que a ação tivesse início – que na verdade o era – será como que discretamente apagado tão logo esta atinja sua culminação. Dito de outro modo: por mais que a descrição das peripécias de Moll Flanders possa certamente lançar uma sombra de dúvida sobre o arrependimento que esta professa, a começar pela indiferença entre cômica e chocante com que ela narra seus feitos, o jogo entre os dois tempos da sua narração – suspenso entre as vertiginosas oscilações de fortuna da sua vida pregressa e o hipotética purgação de culpa que o trabalho de narrá-las acarretaria – revela-se também em grande parte dependente de um outro esquema religioso, que não se torna em nada menos essencial ao todo, por mais que a tessitura da história também o corroa. Por aí se pode ainda entender porque, na dificuldade de levar a bom termo essa transição – ou mesmo na insensibilidade no mínimo desajeitada, de acordo com Watt, que Defoe parece mostrar em relação à brutalidade egocêntrica de seus heróis, para os quais todas as outras pessoas não são senão instrumentos – estaria também o limite mais flagrante da visão do escritor, incapaz, ao contrário de Richardson, de dar conta da inimaginável complexidade do que pode se passar entre dois sujeitos. Em conseqüência, ao passo que o *modus operandi* do autor de *Pamela*, para Watt, tem toda a sutileza e a abrangência de um bom *metteur en scène* "aristotélico"– já que, ao abdicar de dar explicitude à sua visão moral, o escritor deixa que ela vá aos poucos se revelando por meio dos atos que entrelaçam suas personagens –, a narração de Defoe, ao contrário, gera um desconforto mais parecido com o daquele que assiste a uma confissão involuntária, quando a personagem parece falar muito mais do que deveria – ou gostaria. Ou, para retomar mais literalmente os termos de Watt, como se o controle da narrativa pelo autor – nessa discrepância eventualmente criada, por exemplo, entre a narrativa de um incesto e um parêntese que tece um comentário sobre um copo de rum – fosse aí irremediavelmente comprometida pela pressa e pela falta de tempo para revisá-la, hipótese que, de novo, leva Watt a ter de se defender com o anteparo de remissões sociológicas, como na satírica descrição de Grub Street no final do capítulo 2. Evidentemente, porém – e essa tampouco é uma possibilidade ignorada por nosso crítico –, se Defoe escreve sempre de fato de forma apressada e irrefletida, nada a espantar se, muitas vezes, o seu texto pareça se chocar um tanto quanto frontalmente demais com a fictícia intenção que seu leitor lhe atribui, a ponto de até sugerir sentidos para Watt historicamente inviáveis, como é o caso da célebre passagem em que Crusoé se apodera quase por instinto de um pote de ouro perfeitamente inútil, que atraiu aliás a

atenção fascinada de um Coleridge. Uma atenção que Watt tampouco terá pruridos para descartar como pouco mais que um inteligente delírio anacrônico:

> O elogio de Coleridge merece alguns comentários. Ele usou a edição de 1812, que – como a maioria das edições posteriores – colocou muita ordem na pontuação de Defoe: as edições mais antigas na verdade trazem vírgula depois de "peguei". Ademais, a admiração de Coleridge se deve em grande parte ao fato de Defoe ter reunido os dois componentes da ironia – a inutilidade do dinheiro naquelas circunstâncias e a decisão de levá-lo assim mesmo – numa só unidade lógica e ter recusado ao leitor algum sinal evidente, como um ponto de exclamação. Na verdade, contudo, há vírgula não só aí como ao longo do período, que se estende ainda por umas quinze linhas, durante as quais Crusoe nada para a praia e uma tempestade desaba. Parece que isso atenua muito o efeito e sugere que a verdadeira razão da aparente ironia, nessa passagem como em outras, pode ser a quantidade de assuntos que Defoe reúne numa unidade sintática, além da extrema displicência com que realiza as transições entre os diferentes tópicos.
>
> De qualquer modo o entusiasmo de Coleridge pode nos advertir sobre o perigo a que os intelectuais costumam se expor: o de ver demais.(WATT, 1990, 106-7)

Como se vê, no salto da atenção cerrada a uma hipotética remissão ao todo, começando pela menção a um ponto de exclamação ausente capaz de sanear o equívoco, é um comentário que, no seu tom convicto e defensivo, é no entanto criterioso e filologicamente preciso o suficiente para lançar uma forte dúvida sobre o seu leitor, que se vê assim prensado entre duas alternativas igualmente tentadoras. De um lado, ao atribuir razão à argumentação como a de Coleridge, pode-se criar a ficção de um Defoe muito mais interessante do que Watt parece ser capaz de admitir, revertendo completamente o sentido de muitos dos supostos defeitos que este enxerga naquele, e dessa maneira, instabilizando a narrativa em que este funciona apenas como uma preparação para o "advento" de Richardson. De outro lado, porém – e é aí que de novo o senso comum intencionalista de Watt parece falar mais alto –, pode-se ainda optar por ceder prudentemente ao princípio da realidade, reconhecendo nos atenuantes arrolados por Watt o antídoto contra os excessos de uma eventual projeção narcísica, ditada no caso por um típico "excesso de inteligência" pós-romântica. Na senda daquilo que já vimos Auerbach dizer a respeito de Cervantes, o corolário indesejado dessa projeção é tornar Defoe um autor muito mais parecido conosco do que de fato é – o que, por outro lado, termina também amortecendo aquilo que esse tem de mais incômodo, que para Watt não é senão a crônica inépcia para controlar os efeitos do seu próprio discurso. Mas talvez não sejam esses apenas os caminhos disponíveis. Para além do maior ou menor ganho cognitivo que cada uma deles comporta – num movimento onde a

vantagem que uma delas poderia adquirir no plano da imersão textual se vê automaticamente contrabalançada pela dúvida que o excesso de consistência gera –, o ponto a meu ver mais decisivo, na presente discussão, passa menos pela maior ou menor credibilidade de cada uma dessas escolhas do que pela maneira como Watt prefere se posicionar diante da interpelação do texto. Já no final do capitulo, isso o levará a propor então a distinção entre o que ele chama de obra de ironia – ou seja, um texto que é capaz, ao contrário de sua ficção-Defoe, de pré-determinar os efeitos que provoca em seu leitor – e a dita obra irônica, na qual há por assim dizer uma decalagem permanente entre intenção e efeito, que Watt se apressa em ler, no caso de Defoe, como falha estética. A essa altura, porém, considerando o que ele mesmo nos permitira perceber nas entre-linhas das páginas anteriores – ao mostrar toda a dificuldade ligada ao contágio de estilemas religiosos, que se são um componente essencial a uma totalização arquitetônica, são também desta totalização o fundamento precário –, a verdade é que, supondo-se que o *agón* interpretativo sobre Defoe venha de fato a ter o desfecho que Watt lhe propõe, a possibilidade de se corrigir mediante uma contextualização histórica as sobras e as perturbações que o texto gera soa no mínimo otimista demais em relação à incerteza desenterrada pela própria análise de Watt. Uma incerteza que seria certamente muito menos angustiante se, por exemplo, depois de narrar a decisão absurda de Robinson Crusoé, Defoe nos brindasse com o conforto de um ponto de exclamação entre parênteses (!). Precaução, diga-se de passagem, que não só destruiria de forma inapelável todo o impacto desse trecho como tornaria Defoe um autor muito menos perturbador do que de fato é. Por outro lado, uma maneira de ainda ficar ao lado de Watt mesmo que contra ele – ou seja, de usar a nosso favor aquilo que ele deixa ver em seu comentário sem saber, quando aponta para a dificuldade de conciliar os heterogêneos numa unidade sintática – é perceber então, sob a presunção de neutralidade do realismo formal, a tessitura de uma nova e inusitada peripécia, que, levada às últimas conseqüências, jogaria agora uma luz diversa sobre a sua pretensa falta de apriorismos, que supostamente a deixaria mais permeável à variedade prosaica do mundo. Lendo Watt por via transversa, no entanto, uma vez que com isso também se destitui o autor de armas capazes de hierarquizar minimamente essa diversidade – ou isso pelo menos é o que Watt se vê forçado a sugerir para conter a ameaça da ironia –, é esse mesmo método que, por meio do acúmulo de matérias que vai incorporando, acaba por responder pela própria ilegibilidade que o crítico tentará depois exorcizar. Felizmente, sem sucesso.

Mas não é esse o único efeito que tal prevenção produz – e nesse ponto, o salto de Defoe para Richardson, assim como a mudança de atitude avaliativa que o coroa, irá se tornar de novo tão consistente e previsível quanto a evolução da personagem "romance" no livro de Lukács. Não é difícil entender por quê: enquanto diante de Defoe, para Watt, tratava-se apenas de apagar a perturbação gerada por alguns trechos esparsos – em que a prosa parecia fugir ao controle do romancista de uma forma não exatamente igual à prevista pelo crítico; ou seja, dando-lhe uma complexidade pouco compatível com a sua moldura histórica –, a muito maior unidade dramática de obras como *Pamela* e *Clarissa Harlowe*, os dois romances priorizados no texto de Watt, não é mais de molde a permitir extrapolações dessa ordem. Mais que isso, além de constituírem por si mesmos redes de relações subjetivas bem mais complexas – que têm também sobre a dispersão de Defoe a vantagem adicional da concentração intensiva –, as tramas de Richardson, ao desembocarem sempre num desenlace tão inexorável quanto lentamente construído e preparado (xaropadas à parte...) dão a impressão de uma consciência formal muito mais segura de si, justificando assim a primazia que ocupam no livro de Watt, nesse sentido também devedor do esquema de um *Bildungsroman*, ainda que nesse caso a síntese conciliatória final ceda lugar a um retrocesso. O que, como também é de se prever, tampouco destituirá tais narrativas de ambigüidade – e se há um momento alto na leitura de Watt, este é aquele em que, em sua análise de *Clarissa Harlowe*, o crítico consegue redesenhá-lo nos termos de uma sutil construção em quiasmo, onde o que dá a medida da complexidade e da riqueza dos 2 protagonistas – tanto Clarissa quanto Lovelace – é antes e sobretudo a dificuldade que ambos tem de entenderem o sentido último dos seus próprios atos:

> Referindo-se a Clarissa, Johnson observa que "há sempre alguma coisa que ela prefere à verdade". Mas Anna Howe assinala, com justeza, que no tocante à comunicação das mulheres com os homens, essa hipocrisia é imposta pelo código sexual: pois, como diz ela, se uma mulher expõe o "coração a um homem versado em engodos, ou mesmo a um homem de algum caráter, que vantagem lhe dá sobre ela! ". A verdadeira tragédia, no entanto, é que o código leva Clarissa a esconder seus anseios sexuais até de sua própria consciência, e isso cria nos primeiros volumes a principal tensão psicológica que despertou a especial admiração de Johnson por Richardson. A correspondência de Clarissa – e também, em menor medida, a de Lovelace – constitui um estudo absorvente, pois sabemos que nunca podemos considerar qualquer declaração como verdade completa e literal. Uma das razões da admiração de Johnson talvez fosse que, apesar de acreditar que a alma de um homem "se despe"em suas cartas, ele também sábia que "nenhum intercâmbio apresenta mais fortes tentações à falácia e ao artifício que o epistolar."(WATT, 2000, p. 198-9)

Um fenômeno que não é exatamente da mesma ordem daquilo que Watt viu e acusou em Defoe, mas que, ainda assim, é parecido com este o suficiente para permitir mais outra comparação. No trecho citado, como se percebe, é uma comparação que incide sobre aqueles recursos formais que, segundo Watt, permitem asseverar a superioridade de Richardson em relação a Defoe; também o ponto no qual as projeções valorativas do crítico se tornam mais nítidas. Apenas para ficar nos momentos óbvios, trata-se de uma superioridade que, se na passagem acima, dá-se a partir da discrepância entre o código e sua suposta intencionalidade – um código que não é menos um meio de expressão que de ocultamento –, torna-se evidente também num trecho como o da confissão *in extremis* de Clarissa, que será também objeto de outro valioso comentário de Watt, quando este constata como, num sutil deslizamento tropológico – ao se comparar com uma pequena ajuda de Ésquilo com a moça que tenta criar e domar "em casa" um pequeno leão – a protagonista admite implicitamente a parcela de culpa que o seu rigor puritano oblitera. O que, de início, só faz tornar ainda mais claro o descontrole da personagem diante do código, por mais que, em Richardson, para Watt, isso tenha a aparência de algo muito mais premeditado do que no caso de Defoe. Observe-se também, ainda no que diz respeito a Richardson, que, uma vez que se trata muito mais de uma culpa entrevista do que propriamente explicitada, o vínculo posto a descoberto na leitura de Watt – entre o fragmento do texto e a nova restituição de sentido que o proporciona – não deixa de também repetir em outra clave algo já aqui observado em relação a Watt e Defoe, evidência que só faz reforçar a funcionalidade narrativa do ideal de representação do crítico, construído à imagem e semelhança do dispositivo-Richardson. Nesse caso, é uma repetição que não deixa de comportar um acento irônico, se tivermos em vista também que a característica transformada em defeito no caso do narrador Defoe – a saber, a compulsão a dizer muito mais do que gostaria de dizer – tenha mais de uma proximidade com a oscilação verificada nas personagens de Richardson. Com a crucial diferença de que, neste caso, para o crítico, a ambigüidade não é senão o resultado de uma carpintaria narrativa bem mais sofisticada, que, priorizando agora claramente o "showing" em detrimento do "telling", leva a um novo patamar de auto-controle retórico aquilo que em Defoe seria apenas da ordem de um sintoma. Ao mesmo tempo, na medida em que diante de toda essa confusão que seu texto circunscreve, Watt não se faz de rogado em ocupar a posição de alguém capaz de desenredá-la – distinguindo entre as duas ambigüidades aquilo que é mestria e aquilo

que é inépcia –, uma constatação que termina por aqui se impor, no contrapelo do crítico, nos permite também dizer que, pelo menos no que concerne ao seu próprio discurso, Watt está longe de ter a mesma clarividência de Clarissa em sua hora final, quando, naquela que é talvez uma das passagens mais bizarras e literalmente incríveis do romance de Richardson – já que abdica claramente de qualquer verossimilhança –, a indignação pela honra ofendida acabará por se transformar na hipérbole da morte lenta da heroína. Episódio que rende de novo a Watt outro precioso comentário – ainda que não certamente nos termos que ele mesmo imaginaria:

> Parece, pois, que para os contemporâneos a ênfase de Richardson na morte se justificava por si mesma; e talvez só nos reste tentar vê-la sob a mesma luz em que vemos a escultura barroca fúnebre – esquecer a banalidade do simbolismo e reter apenas a graça da execução. Ao mesmo tempo devemos reconhecer que Richardson tinha fortes razões literárias para enfatizar tanto a morte da heroína. Precisamos de muito tempo para entender as cenas sórdidas pelas quais Clarissa passou e lembrar apenas o esplendor final, o "doce sorriso" que perdura em seu rosto quando o coronel Morden abre o caixão. Precisamos de uma descrição muito completa para poder apreciar, nas palavras de Belford, "a infinita diferença, na mesma situação terrível e emocionante entre uma consciência boa e outra má". Clarissa encara o fim com trágica serenidade pedindo a Belford que diga a Lovelace: "Eu morro feliz e desejo que o seu último momento seja como o meu." Lovelace, porém, sucumbe de repente, desprevenido, enquanto Richardson planejou narrar a morte de Clarissa lentamente para conferir-lhe toda a aparência de um ato de vontade – não se trata de uma capitulação apressada à vontade humana, mas de um belo arranjo feito com os poderes do alto que já a haviam designado uma eleita. (WATT, 2000, 189-90)

Ora, ao aproximar a um ato consciente de vontade a própria morte lenta, a violência retórica de Watt, nesta passagem, em nada fica a dever em absurdo àquilo que faz Shelley em seu *O Triunfo da vida*, quando descreve o nascimento do sol como um único gesto de força, "swift as a spirit hastening to his task" . No traçado de *A Ascensão do Romance*, no entanto, é uma perturbação que surge também como uma das figurações mais perfeitas da dificuldade com que Watt seguidamente se defronta – e tenta aqui dissolver por meio de uma metáfora aberrante, que se torna aliás particularmente produtiva se aplicada a ele próprio. De modo análogo ao que já se viu aqui em relação a Auerbach, o que se tem é um movimento onde a estranheza que emana do fragmento recortado, a partir da ressonância que produz sobre outras passagens mais eminentemente abstratas e argumentativas, pode ser vista quase como algo da ordem de uma inscrição autobiográfica, ainda que numa clave muito distinta

daquela que encontramos no Cavalcante de Auerbach, já que agora trata-se muito menos de figurar uma posição moral diante da tempestade da história do que de fazer da "ação"da personagem a própria duplicata do gesto crítico. Note-se ainda que, uma vez que estamos bastante distantes do *pathos* salvacionista de *Mimesis*, é claro que, tudo aquilo que seu comentário deixará ver – a começar pelas diferentes velocidades das mortes de Lovelace e Clarissa, convertidas pelo crítico em alegorias que terminam por solapar impiedosamente qualquer vocação realista; quase como a nêmese repentina de um modo supostamente tornado obsoleto com a hegemonia do romance – remete ainda assim para um registro um pouco mais discreto e menos totalizante, e que poderia de resto passar perfeitamente despercebido não fosse a pretensão algo absurda de transformar em ato de vontade a morte lenta. Em muitos sentidos, porém, o fato é que, desdobrando a sugestão feita há pouco, não há metáfora mais perfeita para a própria pretensão do nosso crítico, se pensarmos em todo o virtuosismo necessário para fazer valer tal comando, que se torna tão mais efetivo por nada ter de brusco, ao contrário por exemplo de um suicídio. Daí que, uma vez desdobradas as conseqüências dessa aproximação, a lucidez monstruosa da Clarissa moribunda – para Watt capaz de ditar ordens ao funcionamento cego do seu próprio corpo, e de aparecer no dia do seu enterro com um sorriso que selaria também a sua vitória sobre toda a atribulação anterior – torne-se aqui também emblema daquilo que Watt acredita que um bom escritor é capaz de fazer com o funcionamento dos próprios textos – ainda que, na contra-corrente do crítico, seja também uma prova daquilo que esta pretensão tem evidentemente de mais descabido, e que não por acaso se torna em Richardson também uma figuração da morte. Enfim: se a lucidez da personagem de Richardson, nessa passagem, acaba por se materializar no mundo sob a forma de um lento apagamento – como um gesto que, se por um lado emula da natureza a gradação contínua e sem saltos, por outro apresenta toda a unidade e a e constância de uma opção cuidadosamente estudada; o que é evidentemente uma contradição em termos –, o ritmo criado por esse percurso pode também servir de sinopse da própria operação crítica de Watt, que com freqüência – seja quando tenta minimizar e/ou humanizar a ironia de Defoe, seja quando transforma a lenta minúcia de Richardson em bitola estética – parece fazer pouco da confusão inevitavelmente criada, por mais álibis filológicos que se evoque, entre o funcionamento do texto e as sínteses algo fantasmagóricas a que este induz. No plano da totalização, porém – mas isso é certamente apenas um comentário ligeiro diante do principal problema aqui visado –, talvez não seja difícil entender, afinal, a pouca simpatia que

Watt devota a um narrador propenso a intrusões como Fielding, que, pelo menos à primeira vista – ao comentar e negociar com o leitor o sentido de cada uma das passagens de sua história – teria tudo para sanar o problema há princípio detectado na narrativa de Defoe, que deixa o leitor totalmente entregue à trepidação dos fatos. Isso aceito, por mais que se possa eventualmente discordar daquilo que o crítico terá depois a dizer sobre *Tom Jones* – se pensarmos por exemplo, como uma narrativa que sirva de rasura à conclusão de Watt, na poderosa linhagem que daí se estende até autores como Stendhal ou Machado de Assis –, o desenho final desse percurso sugere uma simetria tão lúcida quanto cortante: se ele incide não raro em erros clamorosos, tornando-se, na sua insistência em cancelar o intervalo entre dizer e querer-dizer, tão ou mais projetivo do que aqueles que louvam a ironia de Defoe, o padrão que responde por tais desvios – ditados, em algumas de suas passagens mais cruciais, como se viu, pela compulsão a conjurar de uma vez por todas a ameaça do texto, promovendo o harmonioso casamento daquilo que sabemos para sempre separado – é o mesmo que responde também pelos momentos em que ao escrita de Watt parece fluir mais natural e lucidamente, à exemplo da morte lenta de sua querida Clarissa Harlowe. Na tênue linha que o separa da mais completa dislexia, é o que garante a solidez e o interesse duradouro do livro de Watt.

BAKHTIN: O INFERNO DA CONTIGUIDADE

Em uma breve e não exatamente decisiva passagem da coletânea *Questões de literatura e estética*, ao referir-se ao impacto do *Dom Quixote* de Cervantes sobre a literatura ocidental, o crítico e lingüista russo Mikhail Bakhtin alude às múltiplas reacentuações que cada época coloca sobre essa obra fundadora. Se por um lado tais reacentuações não deixam de atestar, de acordo com Bakhtin, a riqueza da mesma, elas são também uma forma de recriar *ad infinitum* seu protagonista, que, visto pelo prisma de seus leitores, surge assim, na esteira daquilo que Goethe e Lukács chamariam de o "demoníaco", menos como um caráter definido do que uma densa nebulosa de predicações conflitantes. Estendido a outras personagens célebres da era do romance, como Frederic Moreau ou Julien Sorel, a anotação quase estenográfica de Bakhtin nos ajuda sem dúvida a conviver melhor com a extrema instabilidade dessas figuras – mas é claro que não é essa a sua única serventia para o presente debate. Afinal, uma vez elevada ao status de princípio heurístico geral, o movimento de oscilações a que se

refere Bakhtin pode ser também aplicado produtivamente para o campo da crítica literária, que, num certo sentido, se ainda tem na concentração analítica sua salvaguarda mínima de objetividade, acaba por produzir fatalmente seus heróis e vilões, sendo que, entre os primeiros, poucos talvez tenham hoje tanto prestígio quanto o próprio Bakhtin. Transformado há poucas décadas em pauta obrigatória nos estudos literários – quase uma espécie de necessário contraponto para os excessos formalistas que o estruturalismo supostamente teria engendrado –, não é difícil explicar o porquê de tal primazia: em linhas gerais, quando primeiro postulada e defendida por um típico ex-estruturalista arrependido como Tzvetan Todorov, ainda nos anos 60, ela surgiu como um desafogo em relação à sobrecarga gerada pela imersão textual e /ou excesso terminológico abstruso, sendo talvez o ponto mais decisivo aqui, e também corolário da metáfora do diálogo tão caro a Bakhtin, a oportunidade de construir um laço mais forte com a referência e o mundo sócio-histórico concreto, sem no entanto abdicar da sofisticação analítica. Mas não é esse o seu único encanto: tomando-se agora com ponto de partida a leitura não menos pioneira de Julia Kristeva – e portanto já nas antípodas ideológicas e teóricas do "convertido" Todorov –, não é difícil também entender porque, uma vez que a radicalização desse dialogismo, transformado em programa artístico, pode ser também um meio de instabilizar todas as vozes de autoridade, a evocação de Bakhtin como figura tutelar, se levada ao extremo, dê azo a uma espécie de carnavalização vanguardista de toda a tradição literária, onde nomes tão heterogêneos quanto Rabelais e Sade se transformam assim na ante-sala de uma revolução vindoura. Tomadas em conjunto, contudo, tanto uma alternativa como a outra, ainda que resistentes à síntese, geram, somadas, uma personagem bastante sedutora, capaz de saciar tanto a sede referencial dos críticos anti-formalistas quanto a exigência de uma liberdade formal sem limites, que teria na forma-em-aberto do romance a sua melhor encarnação. De um modo geral, portanto, é uma canonização que parece ir perfeitamente ao encontro da busca de uma espécie de meio termo ideal, que nos coloca além tanto do conteudismo e quanto formalismo, tanto dos determinismos historicistas quando das compulsões algo maníacas do *lemon squeezer* – ao mesmo tempo em que, num plano mais imediato, isso é responsável ainda pela transformação da obra de Bakhtin num vago conjunto de clichês, aplicáveis tanto à Paris de 68 quanto a um concerto suburbano anarco-punk. E todavia, por mais que generalizações como essa sejam quase inevitáveis dada a avidez temática da *Theory*, uma contato um pouco mais prolongado com essa massa de textos que atende pelo nome de Bakhtin – legado que

abarca desde um tratado aparentemente marxista até um erudito estudo histórico sobre Rabelais, com uma heterogeneidade que, no caso desse autor, é tanto uma tática dispersiva quanto um sofisticado sistema de ecos – revelará uma personagem em nada menos escorregadia que o bom Alonso Quijano.

Não por acaso, a trajetória do nosso crítico começa com uma crispação polêmica bem acentuada, que toma exatamente como alvo a imanência do texto preconizada pelos formalistas russos, mas que vai aos poucos atingindo um escopo cada vez mais amplo. E o corolário disso – na medida em que a especulação lingüística presente no início se vê complexificada sob o atrito dos autores específicos – culminará depois numa original revisão da própria história da literatura, tendo agora como referências basilares as obras de Rabelais e Dostoievski. Tais obras, contudo, por mais distintas entre si, não deixam de funcionar em Bakhtin quase como a reduplicação daquela é certamente a sua principal idéia motriz – ou pelo menos, a que mais tem atraído atenção de seus comentadores. Num salto meramente heurístico, mas nem por isso menos inevitável, a transformação dessa idéia em forma dramática tem a concisão polarizante de uma moralidade medieval, na qual se pode facilmente identificar dois protagonistas, com feições e funções bastante diversas. Assim, fazendo aqui as vezes de vilão, está aquilo que Bakhtin chama, em momentos distintos, de palavra dogmática, e cuja característica é o zelo solene e cerimonioso pela univocidade do sentido, zelo que cuida de enfraquecer e dissipar eventuais acentuações divergentes. A tal disposição, que flerta perigosamente com o enrijecimento, e torna-se por isso uma ameaça à própria vitalidade da cultura, contrapõem-se então as ações do herói algo demoníaco desse drama, a quem cabe fazer com que o sentido ou os sentidos proliferem a partir de seus muitos interstícios, num movimento que, em última instância, tenderá a corroer por dentro todas as pretensões autoritárias de seu oponente. Infletida de forma ainda mais nítida na leitura que depois Bakhtin fará de Rabelais, a agitação proporcionada por esse embate tem assim um desenho muito próximo a um destronamento temporário, que, não por acaso, é a metáfora que o crítico emprega quando tenta dar conta do carnaval. Correspondendo ao momento em que, quase como num veio subterrâneo à sua aparente e pretendida solidez, a cultura se veria de súbito minada pela energia caótica que a enforma, esse movimento está longe de ser apenas destrutivo, já que, para Bakhtin, é o que permite a essa cultura se reconstruir depois em chave mais irônica. Ou essa, até segunda ordem, é a narrativa que parece depreender do elogio que Bakhtin faz da obra de Rabelais, a um só tempo síntese erudita e manancial de vitalidade popular. Em se

tratando de Dostoievski, contudo, não é de espantar que o tom de Bakhtin seja consideravelmente mais sombrio, e se transforme na metáfora de uma situação cultural dolorosamente próxima, que aponta agora muito menos para um interregno carnavalesco do que para algo como uma festa que não termina exatamente bem. Quase como se, com Dostoievski, no embate do dogmatismo com a palavra persuasiva, algo acabasse por fugir subrepticiamente ao controle do autor, e de uma forma muito mais perigosa do que se calcula. Efeito de novo em perfeita coerência com o desenho de Bakhtin – e também uma prova a mais de sua penetração crítica: pois sendo esses mesmos romances de Dostoievski, segundo Bakhtin, também a princípio uma máquina de guerra reacionária contra a invasão do individualismo ocidental, nada mais compreensível que o momento em que se dá a perda de domínio do autor sobre suas personagens – que, de acordo com o autor, em seu livro de 1927, não tem menos direito à palavra que a voz encarregada de refutá-las – seja também a prova por excelência da relevância histórica e artística do constructo. Um constructo que é quase da ordem de uma constelação sem centro, terreno em que as consciências se digladiam sem mais contar com um árbitro encarregado da palavra final. A essa altura, porém, quando o faro analítico de Bakhtin para as minúcias da forma dostoievskiana o leva a saltar bruscamente para um panorama histórico da modernidade – que corresponderia ao jogo de consciências eqüipolentes que o romance encena – o que se percebe é um deslizamento que, embora de grande valia para o efeito perlocutório do próprio texto – que conseguiria assim não apenas salvar Dostoievski de seu reacionarismo como mostrar a refração do sócio-histórico na própria estratégia formal que este emprega – não deixa de também trair o desenho teleológico mais amplo de sua obra, que começa a ser construído muito antes do advento do escritor russo. Ou melhor, que não é senão o efeito metaléptico desse advento.

Tomado o conjunto desses textos como um todo – tendo em mente uma idéia matriz capaz de unificá-los –, a tentativa de prover essa síntese panorâmica aparece de forma mais evidente em ensaios que não têm como objeto um autor específico, como aquele em que Bakhtin compara a temporalidade épica à romanesca, opondo ao passado absoluto de Homero – um interregno de resto particularmente propício à elaboração de personagens inteiriços e em aparência sempre iguais a si próprios – ao presente inacabado e precário sobre o qual incide o romance. No que não deixa de ser de novo mais uma antecipação oblíqua do efeito-Dostoievski, legível como o ponto no qual esse inacabamento se transformaria em, por assim dizer, um método. De um instante a outro,

porém – e quase como um desdobramento espontâneo da dicotomia estabelecida entre epopéia e romance, com a qual paga, à exemplo de Lukács, seu tributo à estética de Hegel –, um dado de certo aqui original nessa interação – entre a forma do romance e o inacabamento do mundo – é a maneira como esta se vê amortecida pela interposição daquilo que Bakhtin chama de cronótopo, para o crítico um inextrincável combinado de tempo e espaço. Ao mesmo tempo, dada a relativa especificidade que tal configuração adquire em Bakhtin – que, no restrito repertório de esquemas que contém, é no entanto flexível o suficiente para andar como uma espécie de bota-de-sete-léguas por séculos de elaboração romanesca, cobrindo desde a viagem do cavaleiro até a viagem do pícaro, desde a intensidade esfuziante de Rabelais até a intensidade um tanto quanto mais letal de um escandaloso serão dostoievskiano –, os monogramas construídos pelo crítico, para mediar forma e mundo, permitem organizar de forma mais precisa a matéria com que lida. Não bastasse a sensação de ordem que produzem, a eficácia deles é claramente perceptível quando, por exemplo, num texto também incluído em *Questões de literatura e estética*, o já aludido confronto entre a palavra persuasiva e a palavra dogmática reaparece agora sob a forma daquelas que Bakhtin entende como sendo as duas principais linhagens do romance, na senda aberta respectivamente pelo *Amadis de Gaula* e pelo *Dom Quixote*. O que, à primeira vista, parece ser apenas uma reedição do confronto entre o prosaico e o ideal, já aliás encenado em nossas epígrafes. Em larga medida, porém, se é certo que pode haver ainda controvérsias sobre qual será a linhagem vencedora – e a oposição feita depois por Bakhtin ente Tolstoi e Dostoievski não é senão mais um prolongamento e reiteração desse confronto – o mesmo não se pode dizer a respeito da simpatia teórica do crítico, que mais uma vez desempenha um papel imprescindível na demarcação dos elos mais cruciais de sua narrativa. Ressalve-se apenas que, se o comentário como o que é aqui feito parece desenhar à primeira vista a obra de Bakhtin como uma contínua oscilação entre o perto e o longe – quase como num meio-termo entre a linearidade de Auerbach e as oscilações quiasmáticas de Lukács –, uma análise um pouco mais detida da construção de seu argumento em *Problemas da poética de Dostoievski*, talvez seu livro mais discutido e mais celebrado, revelará uma curiosa relação de enxertias entre essas duas instâncias. Mais do que isso: na progressão e nos saltos entre os capítulos que compõem esse livro, é quase como se pudéssemos encontrar a melhor reprodução do desenho que vínhamos até então mapeando no todo da obra, o que pode também evidenciar melhor a sua coerência interna. Começando no melhor estilo da crítica polêmica – ao revisar e criticar no início

do livro toda a fortuna analítica de Dostoievski –, esse desenho depois se expande propedeuticamente na discussão a respeito da sátira menipéia, elevada ao posto de precursora do romance polifônico. Até finalmente – mas esse é um desfecho muito mais descontínuo do que pode soar à primeira vista – desembocar no mergulho mais cerrado do extraordinário último capítulo do livro, que, de certa maneira, em suas imersões em filigrana, acaba por colocar em xeque toda a construção anterior. Não é menos verdade, contudo, que se, como se verá mais adiante, o sucesso de um efeito como esse pode ajudar a delinear uma imagem muito distinta de um certo Bakhtin hoje canônico – que às vezes parece a contrapartida formal do "politeísmo de valores" da nossa própria *doxa* –, essa também é uma tarefa que, como já advertiram entre outros Katherina Clark e Michael Holquist, deve se haver o tempo todo com o próprio delineamento agônico e em camadas do texto de Bakhtin. Um território onde intuições talvez ofuscantes demais para extrapolarem o intervalo da sua fulguração se alternam com estratégicas clareiras de senso comum, que tornam muito difícil saber às vezes o que o galho e o que é a floresta. É o que se nota, por exemplo, quando – num golpe de vista que é ao mesmo tempo uma síntese e um recuo – Bakhtin parece querer transformar em intimação de onisciência toda a dispersão aberta pelo seu próprio texto:

> O discurso paródico-travestizante existia na qualidade de um gênero sem definição. Todas essas variadas formas paródicas e travestizantes constituíam-se como um mundo "extragêneros" ou "intragêneros" à parte. Entretanto, este mundo era unificado, primeiramente, pela finalidade comum de criar um corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes, e obrigar a perceber atrás deles uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar. A "falta de respeito" da forma romanesca foi preparada por esse riso. Segundo, todas essas formas eram unidas por seu objeto comum: a própria língua nas suas funções diretas servia como esse objeto e aqui ela se tornava uma representação da linguagem e do discurso direto. Por conseguinte, este mundo "extragêneros" ou "intergêneros" era unificado anteriormente e apresentava uma coesão particular. Nele, cada manifestação isolada – diálogo paródico, cenas da vida, cômicas e bucólicas etc. – apresentava-se como sendo o fragmento de um certo todo único. Este todo me parece um imenso romance, composto por muitos gêneros e estilos, implacavelmente crítico, lucidamente irônico, refletindo toda a plenitude da dissonância e da contradição de uma dada cultura, povo e época. (BAKHTIN, 2002, P. 378)

Além de ir exatamente no contrapelo de muito do que vêm se dizendo até aqui – e nessa mesma medida, confirmar ainda mais a idéia de um texto em camadas –, é um trecho que já a partir da prosopopéia do corretivo cômico e crítico me parece tão injusto com o romance quanto o é com a ironia, seja por aquilo que diz explicitamnete –

quando pensa na possibilidade de pôr à descoberto uma suposta verdade hermenêutica por trás dos fenômenos; realidade que seria justamente o que a rigidez dos outros gêneros não conseguiria captar, seja no tom confiante e assertivo que escolhe para fazê-lo, que como se vê também, depois de denunciar serenamente a falácia de todas as outras formas, não tem dificuldade em uniformizar a dissonância na sinédoque do todo único. Ao lado de outras passagens tão celebradas quanto apressadas – como por exemplo aquela que associa o inacabamento estrutural do romance à infinita liberdade de seus protagonistas, sem dar conta também do que poderia complicar uma mediação tão fluida entre esses dois pólos –, uma citação como essa dá bem a medida das dificuldades dessa sua obra-em-progresso. Observe-se ainda que, na comparação com o que se viu Lukács dizer a respeito da ironia, é um trecho que confere sem dúvida uma feição muito mais nítida e demarcável para esse meta-tropo, que deixa de ser aqui uma zona de deslizamento entre atributos antagônicos para se transformar em algo como um ponto de vista privilegiado para a observação, que culmina então no oxímoro talvez involuntário do gênero "lucidamente irônico". Num segundo momento ainda, se explorarmos um pouco mais as implicações referenciais dessa retórica – que contrapõe o romance e a fala hegemônica com a mesma tranqüilidade de quem contrapõe luz e falta de luz –, temos ainda elementos para começar a entender a perda de ambivalência e ambigüidade que o rosto de Bakhtin sofre , que é o que basicamente acontece também quando o agonista por vezes quase nietzcheano de trechos do livro sobre Dostoievski é transformado por seus dois excelentes biógrafos num sábio tão liberal quanto tolerante:

> O romance é um indicador particularmente sensível das suposições mais entranhadas de uma sociedade sobre a natureza do espaço e do tempo, precisamente porque ele, em oposição a outros gêneros literários e não-literários, tem consciência da relatividade dos seus próprios preconceitos arquitetônicos. Não há "linguagem do romance", porque ele pode assimilar todas as linguagens, inclusive as peculiares aos outros gêneros. Outros gêneros mudam, conquanto cortejem a estase, e sejam atraídos por traços formais, como metro e rima, que permitem o grau máximo e possível de repetição. Não importa quão vigorosamente resistam à outridade, a pureza monológica de seus discursos definidores está "infectada" pelo mundo monológico do qual brotam. Além do mais, como texto literário, mostram a mudança mais depressa e de maneira mais compreensível do que outros tipos de textos, como os códigos de leis ou as doutrinas religiosas. Mas, dentre os textos literários, a novela como gênero que é constituído pela abertura à mudança e que busca a variedade, indica deslocamentos nas coordenadas que governam a percepção do mundo mais preciso e compressivo do que todas as outras formas de arte. Esses fatores todos fazem do romance o gênero preferido de Bakhtin para a dramatização de suas idéias sobre a linguagem, a teoria

social e a história da percepção. Para Bakhtin, o romance é o grande livro da vida. (CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael , 2004,p. 310)

Entre um trecho e outro, porém, por mais inspirado que seja um sintagma como "a relatividade dos seus preconceitos arquitetônicos" – que a princípio parece dar muito bem conta da ação dissolvente da ironia sobre certas catacreses-fundamento –, não é difícil entender como a metáfora da consciência na tradução-paráfrase de Clark e Holquist – atualizada pouco depois numa abertura para a variedade que parece ser também a *Aufhebung* de todas posições dogmáticas e "ideologias tirânicas" – pode também para um leitor mais resistente funcionar quase no contrapelo de si própria, ao criar uma divisão entre tolerância e dogmatismo que parece tornar a polifonia muito menos ameaçadora do que poderia ser a princípio. Pensando ainda num possível programa latente nessa figuração, não é menos verdade que a idéia de que a posição do não-saber seria ocupada justamente pelos intransigentes – incapazes de perceber a não menor validade de outros "pontos de vista" – não precisaria de muitos ajustes para se transformar também numa apologia mais ou menos sutil da tolerância liberal multiculturalista; uma implicação que, mesmo obviamente não explícita no texto bakhtiniano, parece ser o alvo visado por Terry Eagleton nesse provocativo comentário, transformado por Tom Cohen em epígrafe de seu ensaio sobre Bakhtin incluído em *Ideology and inscription*:

It's very hard to believe that Bakhtin spilt so much ink just to inform us that we should listen attentively to one another, treat each other as whole persons, be prepared to be corrected and interrupted, realize that life is an endless unfinished process, that too much dogma makes you narrow-minded, that nobody has the monopoly of truth and that life is so much richier that any of our little ideas about it. He was not, after all, George Eliot or E. M. Forster or a liberal democrat. (EAGLETON, Terry apud: COHEN, 1998, P. 56)

A princípio, a ligação entre esses excertos não parece forte o suficiente para justificar a sobreposição – ainda mais considerando o final muito mais aberrante do texto de Bakhtin. Afinal, se aí a ironia se transforma num recurso muito mais domesticável do que sabemos que ela é – o que faz também com que o romance encarregado de desdobrá-la, na sua textura, caminhe exatamente no sentido contrário ao do inacabamento estrutural tão caro a Lukács –, a passagem de Eagleton retomada por Cohen aparece antes num registro muito mais próximo da história das idéias do que da

teorização mais cerrada e menos genérica (além de ser também indesculpavelmente indelicada com a genialidade de uma escritora como George Eliot...). No entanto, na maneira algo abrupta com que se encerra, essa é uma passagem que, não obstante a ausência conspícua de um ponto de interrogação, implica também uma pergunta – e de ordem muito menos retórica do que poderia supor o leitor desatento. Compreensivelmente, é uma pergunta que Cohen tentará responder da maneira mais literal possível, no que não deixa de ser também um vigoroso esforço de reconstrução teórica, cujo resultado é acrescentar um novo rosto de Bakhtin à nossa nebulosa demoníaca, uma nebulosa que cobre desde leituras "retro-humanistas" a exorbitações derridianas. Em meio a essa proliferação, para mostrar o que se perde quando se contrapõe como termos estanques ideologia e ironia – ou quando se pensa na ideologia menos como uma distorção original e fundante do que como um logro passível de ser superado –, a estratégia de Cohen se dá por meio de uma espécie de recuo tático as tensões mais metonímicas e tropológicas que a totalização da *Weltanschauung* oblitera, e que desenha um Bakhtin muito mais próximo de Nietzsche do que de Martin Buber. Ao contrário da entidade que paira em plano geral sobre todas as diferenças e atritos entre as vozes, o que se vê aqui, tomando agora como fio-condutor a maneira como cada voz tenta se haver com as tentativas de colonização de todas as outras que a interpelam, faz do dialogismo um mecanismo que parece inviabilizar de saída qualquer esperança de uma tradução perfeita, e da própria produção da objetividade, um jogo de subrepções impulsionado por sobreposições de enredamentos inter-subjetivos, para os quais não é mais possível discernir qualquer ancoragem fixa. Logo, na medida em que reinstaura e reencena o inacabamento que a suposta ironia lúcida de Bakhtin-Clark-Holquist controlara ou no mínimo atenuara, a análise de Cohen não deixa de ser também uma precursora do que aqui se tentará, ainda se o meu Bakhtin possa talvez não ter nem um décimo do vitalismo *cyberpunk* que o autor de *Anti-mimesis* lhe atribui. O que pode ser também apenas uma questão de angulação. Para entender como isso acontece, no entanto, é evidente que o registro de análise a ser empregado – na medida em que tenta passar ao largo de sinédoques mais freqüentes em se tratando de Bakhtin, como "revolução copernicana", "politeísmo de valores" e outra do gênero – deve ocorrer a partir de mergulhos que destacam pequenos deslizamentos-glissandos entre as vozes do texto, um movimento por sinal até entrevisto por Clark e Holquist quando estes colocaram aspas sobre a palavra "infectado". Antes de passar de fato à análise, porém, talvez valha a pena corrigir um pouco o efeito de violência sinedóquica criado

pelo primeiro trecho de Bakhtin aqui citado, com um extrato que, além de fornecer todas as armas de que precisamos, mostrará agora o crítico Bakhtin na plenitude de sua força:

> O tom convicto de Satvroguin, com o qual ele falara naquela ocasião no estrangeiro acerca do povo "teóforo", tom de "um mestre a proclamar coisas imensas", devia-se ao fato de que ele em realidade ainda estava convencendo apenas a si próprio. Suas palavras, com acento persuasivo, estavam dirigidas a ele próprio, eram uma réplica em voz alta do diálogo interior dele: "Eu não brincava, então.Procurando persuadi-lo, talvez pensasse mais em mim do que em você, observou enigmaticamente Stavroguin."
>
> O acento de profundíssima convicção nos discursos dos heróis de Dostoievski é, na imensa maioria dos casos, apenas o resultado do fato de ser a palavra pronunciada uma réplica do diálogo interior e dever ela persuadir o próprio falante. A elevação do tom persuasivo denota uma luta interior da outra voz do herói. Nos heróis dostoievskianos quase nunca se encontra palavra alheia a lutas interiores. (BAKHTIN, 1981, P.231)

Ora, se poucas páginas antes, nesse mesmo livro, o crítico definira o romance de Dostoievski como uma espécie de correlato formal da liberdade moderna, que selaria o fim da soberania da voz autoral onisciente, o drama delineado na citação acima mostra que não só a heteronomia continua mais ativa do que nunca como também que não há disfarce mais eficaz do que a sensação de liberdade absoluta. E não se trata certamente de um caso isolado; ao longo do livro como um todo, aliás, o raciocínio contido no trecho acima será quase elevado à condição de padrão recorrente, a se repetir tanto diante dos grandes romances quanto de textos menos estudados como *Bobok* e *O sonho de um homem ridículo*. Contudo, se não é o caso de transformar esse fragmento em síntese da obra – já que, como se viu, há nela vetores que parecem caminhar exatamente na direção contrária –, aspecto particularmente chamativo, num primeiro confronto, é a maneira como, quase como um ônus inerradicável do seu inacabamento, essa é uma liberdade ainda excessivamente comprometida pela contaminação metonímica do outro, que é o que parece pautar o discurso dilacerado de alguém como Stavroguin. Pouco importa se esse outro é algo palpável ou apenas uma outra duplicação do próprio eu, que de resto está longe de ser aqui senhor em sua própria casa, funcionando portanto muito menos como uma premissa que condiciona e antecede as ações do sujeito do que como um congelamento provisório desse diálogo interior, que tem aí o caráter de uma operação fundante. Aliás, se há um ponto em que o virtuosismo de Bakhtin, como crítico, impõe-se de forma tão evidente quanto precisa diante de Dostoievski, esse se dá

graças à sensibilidade algo teatral que revela em trechos como esse, que é o que lhe permite entre-ouvir uma tensão sutil e corrosiva por detrás do tom resoluto de certas assertivas, por sua vez completamente ressignificadas tão logo se tenha em mente o interlocutor a que visam. Ao trair quase sempre uma cisão abissal por baixo da sua crosta segura, é um tom que, para Bakhtin, termina invariavelmente trabalhando contra si mesmo; ou na melhor das hipóteses, como se pode ver também naquilo que Bakhtin dirá a respeito do discurso indireto livre, que torna muito mais difícil decidir qual é o efeito visado pela fala – se se trata de uma crítica ou de uma cumplicidade. Em Stavroguin, contudo – que, diga-se de passagem, está longe de ser uma personagem comum, mesmo se tivermos o seu próprio criador como parâmetro –, a flutuação gerada por esse tipo de discurso é obtida por meios ainda mais bizarros, já que aqui, dada a extrema consciência retórica que a distingue, é como se essa personagem fosse ao mesmo tempo o ator e o diretor dos seus próprios gestos, condição que tampouco lhe garante qualquer controle sobre as conseqüências que provoca. O que não chega a ser exatamente um defeito, uma vez que se trata precisamente de produzir mais e mais caos. Daí enfim porque, na incessante encenação em que a vida de Stavroguin vai se transformando – no movimento pelo qual ela se torna suporte das posições ideológicas mais antagônicas e inconciliáveis –, o efeito gerado por sua fala sobre um outro seja tão ou até mais importante que o seu conteúdo explícito, que, em muitos casos, é apenas um pretexto para acelerar a vertigem. Todavia, tal como encenado e ponderado pelo crítico, a reivindicação de autonomia e mobilidade infinitas de uma personagem como essa – de início respaldada numa auto-consciência quase sobre-humana, que alicia indistintamente todos os que dele se aproximam – acaba por ser lida também como a sua mais poderosa confissão de dependência, quase como se, em última instância, por ter sempre como meta última o efeito cênico – que é de resto o que garante por exemplo o seu indefectível tom *blasé* –, a personagem estivesse de saída condenada a se deixar enforcar na sua própria corda. Ou como se, sob a nova luz irônica projetada pela leitura de Bakhtin – luz aliás imaginativa o suficiente para especular também sobre a dicção, a entonação e a posição corporal de cada personagem –, as palavras ditas por Stavroguin se entendessem entre si muito melhor que com o sujeito que as profere, a ponto de até acabarem se voltando contra ele sem que ele mesmo perceba. No relato do monge que escuta a sua confissão – cena que é alvo também de outro comentário de Bakhtin, que nesse momento parece encontrar nesse monge o análogo fictício da sua própria operação crítica – é uma fala, como já se disse, que dá por vezes a impressão de

virar ostensivamente as costas para o seu interlocutor – o que é tanto um modo de desprezá-lo quanto de lhe chamar a atenção, por mais indireto e tortuoso que seja o método. Mas não se trata aqui apenas de idiossincrasia: ao fornecer ainda um *leitmotiv* a ser ilustrado por algumas das mais inspiradas digressões de Bakhtin, uma ambivalência como essa – que parece colocar a personagem em luta perpétua com aquilo que acaba de dizer, e faz de cada gesto posterior uma nem sempre bem-sucedida tentativa de rasura – não apenas permite a Bakhtin uma aproximação originalíssima de Dostoievski como explica também a atmosfera cada vez mais sufocante que vai envolvendo seu livro. Daí também porque, quanto mais mergulha nos meandros dessa fugidia retoricidade, mais este parece corroer a hipóstase que os seus momentos menos inspirados validavam, à milhas portanto de qualquer "lucidez irônica". Ao mesmo tempo, na fluidez com que se desloca entre o dito e o implicado em cada personagem, eximindo-se no entanto habilmente de dizer sobre eles a última palavra, esse é também o momento em que Bakhtin mais parece chegar perto de uma inteligibilidade perfeita, que, nesse caso, é apenas uma maneira mais ou menos poética de mediar e habitar a destruição. O mais curioso, porém, é que, da forma como surge em *Problemas da poética de Dostoievski*, essa mesma inteligibilidade parece ter antes o caráter de uma vitória obtida no último instante – e menos por meio de um plano consciente do crítico do que pela lucidez de que este dá prova na sua imersão microscópica, nos luminosos trechos em que se debruça sobre personagens como o príncipe Michkin e Ivan Karamazov, em nada menos complexos e escorregadios que Stavroguin. Não que isso seja exatamente uma novidade – mas considerando a forma como esse veio costuma ser obliterado na leitura hegemônica, talvez valha a pena mostrar como, longe de aparecer de forma acidental, trata-se de um movimento já claramente presente em um livro como *Marxismo e Filosofia da linguagem*, escrito aparentemente numa clave muito mais dogmática, e que merece alíás os mais exaltados louvores de Tom Cohen. Note-se ainda que se uma sinopse temática desse último livro não é em nada discrepante em relação à retoricidade perversa magistralmente analisada no trabalho sobre Dostoievski, a maneira como esta é tematizada por Bakhtin não apenas revela uma dicção muito mais assertiva e abstrata – quase como se a encenação de Satvroguin se visse agora metamorfoseada em conceitos-alegorias –, como também acrescenta uma nova dobra à sua visão de Dostoievski, que se torna assim uma espécie de máquina de guerra contra qualquer eventual miragem de autonomia existencial e/ou lingüística. O que torna também possível ler, por via transversa, no desvio sintágmático do final do livro sobre o autor

russo – quando se passa da distância teórica para o redemoinho da fala em *mise-en-scéne* –, nada mais que uma tática para narrativizar uma tensão que Bakhtin sabe muito bem ser simultânea:

> A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem.
>
> Tudo o que dissemos acima conduz ao seguinte princípio metodológico: o estudo das ideologias não depende em nada da psicologia e não tem nenhuma necessidade dela. Como veremos, é antes o contrário que é verdadeiro: a psicologia objetiva deve se apoiar no estudo das ideologias. A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e soa diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas. A realidade ideológica é uma super-estrutura situada imediatamente acima da realidade econômica. A consciência individual não é o arquiteto dessa super-estrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos. (BAKHTIN, 1986, P.35-6)

E aqui talvez seja o momento em que o círculo se fecha – com o advento quase epifânico da metáfora do inquilino, talvez a mais incisiva tradução da consciência dilacerada que emerge em Dostoievski. À luz de um fragmento como esse, contudo, mais do que propriamente a culminação de uma tradição literária, essa mesma consciência percorrerá um trajeto bastante sinuoso, que, se flerta perigosamente com o determinismo sociologizante, dele se safa por obra de sua própria destreza figurativa. Surgindo no primeiro momento sob a forma de um agilíssimo mecanismo de metabolização, capaz de absorver e reorganizar toda a múltipla matéria semiótica do mundo, a personagem "consciência", nesse trecho, se vê submetida a algo como uma operação purgatorial, que irá pouco a pouco destituí-la de todos as conotações que o senso comum lhe atribui, até culminar na inversão da prioridade da "psicologia" sobre a "sociologia", que no limite faz da primeira apenas um modo derivado da segunda. A alguma distância, contudo, e tendo em vista também a torção conceitualizada a partir de Stavroguin – que traduz o sujeito nos termos de um contínuo diálogo interior, de um drummondiano (pessoano?) hóspede secreto de si mesmo – é um fragmento no qual o eu também se vê convertido em precário e contingente efeito retórico, a reiterar-se na

sutil passagem por meio da qual um juízo – nesse viés, apenas uma entre as muitas réplicas de um debate que não cessa, e do qual o sujeito continua a participar mesmo quando se enfurna no seu quarto – pode ou não se racionalizar em mudança de atitude, que, com alguma sorte, será também a porta de entrada para um uma nova ficção de "eu". Um eu, todavia, que não é senão a cristalização de um tipo de tratamento da matéria semiótica do entorno; o que pode não soar lá muito agradável aos ouvidos do coro retro-humanista que hoje evoca e canoniza Bakhtin. E no entanto, entre as muitas implicações a serem dela tiradas acha-se justamente a possibilidade de submeter a uma dobra irreversível a esperança de que o sujeito venha a tomar posse de si mesmo; possibilidade que parece contudo cada vez mais tão logo a própria subjetividade se veja convertida em efeito de um jogo de signos – e portanto a milhas de distância de E.M. Forster. Na fortuna crítica posterior, porém, não é esta a prosopopéia priorizada na leitura eminentemente seletiva e "humanista" que se faz de Bakhtin – e que encontra neste comentário de Franco Moretti uma preciosa síntese:

> In scattered but crucial passages, Bakhtin does in fact links novelistic 'heteroglossia' to the new relationships established by capitalism, which multiplies the social languages, makes all them potentially equal , and thus forces them to meet and contend with one another: to engage in dialogue. And from this incessant and anti-dogmatic exchange originates, according to Bakhtin, the new ethos which the novel introduces in the modern life: a spiritual attitude that is curious and open, flexible and experimental.
>
> An attitude, we may conclude, that is mature and democratic. Although, as far as I can tell, it has gone by unnoticed, Bakhtin in fact reproposes in the domain of literary criticism some of the basic tenets of the Liberal-democratic thought. His notion of 'dialogue' and 'dialogism' fulfills the same function attributed by the latter to political 'discussion'; and both dialogue and discussion take place in, or better still establish that new domain – public and rational – where an atomized and conflicting universe achieves its distinctive self-consciousness, and generates the highest public virtue of the bourgeois world: tolerance. (MORETTI, 1987, P. 150-1)

A princípio, na medida em que articula com clareza muitos dos pontos já aqui levantados – no intervalo que via da referência sócio-histórica do romance até a implicação política do modo polifônico –, é uma passagem que pode ser até aceitável como descrição panorâmica e/ou sintoma; o que em nada impede que o movimento do meu texto, para o qual essa leitura cripto-liberal de Bakhtin é muito mais conspícua do que supõe Moretti, vá exatamente na direção contrária à que a passagem postula. Daí enfim porque voltando mais uma vez ao autor também conhecido como Voloshinov, levar a prosopopéia por este proposta às últimas conseqüências – fazendo portanto com

que o que se costuma entender como consciência de si não seja senão o congelamento provisório de uma incessante e infernal polêmica, entre o sujeito e a aleatória rede de signos do seu entorno – sirva também para explicitar os limites de todo e qualquer panorama histórico; panorama que, em face da complexidade contida no texto-Bakhtin – pendulando quase todo o tempo entre a intimação totalizante e a deriva retórico-metonímica – deve ser também necessariamente enfraquecido e finalmente aniquilado por qualquer leitura que aspire a ser mais que história das idéias. Ao mesmo tempo, para retomar em clave diversa o raciocínio de Moretti, é claro que a partir do que dá a ver o jogo retórico pelo qual se constitui um "eu" como o de Stavroguin, esse mesmo sujeito-substância que a visão hegemônica dá como certo surge antes como o congelamento de uma tensão fadada a ser sempre reaberta pela intervenção de um outro, que no caso é quem pode também tornar urgente uma nova determinação-hipóstase. Um pouco como uma imagem subitamente paralisada para valer por todo o fluxo fílmico, essa determinação, se vista portanto menos da perspectiva de uma onisciência polifônica do que do sujeito que a sofre e é dela é efeito, aparece na leitura em *close reading* de Dostoievski muito menos como uma descoberta lúcida do que como uma derrapagem quase imperceptível, não raro opacizada na prosopopéia hegemônica que eu tomo como adversário. Se considerado portanto como um modo de escapar da miragem (permanentemente à espreita) de um confortador paralogismo psicológico – que é basicamente o que acontece nessa subrepção pela qual a figura do sujeito tolerante se transforma em telos de um conflito interminável entre eu e outro(s) – não parece difícil entender por que opte-se muitas vezes por tranformar esse inacabamento estrutural em garantia de uma liberdade infinita; liberdade que se vista em microscopia, no entanto – ou pelo menos, foi isso o que se tentou deixar claro com as últimas citações dele e de seu heterônimo –, por vezes se parece muito menos com uma *Bildung* perspectivística do que com a ágil manipulação de um marionete. Num plano mais genérico, contudo, se tentarmos estabelecer agora uma ligação entre essa resistência e o quadro da crítica contemporânea – que é de certa maneira o que está em jogo quando se tenta priorizar um Bakhtin e não outro –, é claro que a tendência a passar por cima desses problemas, fazendo com que a dificuldade contida na filigrana do texto ceda rapidamente lugar a uma tematização sócio-histórica qualquer, dá bem a medida do que se perde com essa pressa, tornando plenamente justificados comentários como os de Terry Eagleton. Não é menos verdade, porém, que, se convertido *in extremis* em mais uma alegoria narrativa, o esforço para cercar e sobrepujar tal resistência acabará nos colocando diante de uma

perplexidade muito parecida com a da jovem Aglaia em *O idiota*, numa cena por sinal também comentada no livro de Bakhtin, e que é aliás o último golpe que desferimos contra essa prosopopéia humanista. Como se sabe, na passagem em questão, ao conversar com o príncipe Michkin sobre o suicídio anunciado de Ipolit, Aglaia aventa então a hipótese, vagamente escandalosa – mas que tem sem dúvida muito a ver com a apóstrofe que agora aqui se dirige ao referencialismo apressado – de que este suicídio, que ganhará proporções quase beckettianas quando atualizado, poderia muito bem ser apenas o pretexto encontrado pelo moço para forçar os outros a ouvirem seu último discurso; quase como criar especialmente uma porta para dar utilidade a uma chave. Em mais de um sentido, seja pela gravidade da situação, seja pelo caráter imprevisível e exaltado da própria Aglaia, é uma sugestão que pode parecer para quase todos apenas absurda, se pensarmos na metalepse não menos drástica que ela opera. E no entanto, não obstante o crédito maior ou menor que isso mereça, se tivermos também em vista o contraste criado entre, de um lado, o caráter irreversível e brutal do ato prometido e, de outro, a moldura de eloqüência encarregada de dignificá-lo, o fato é que o desconforto e a surpresa que isso gera têm implicações bastante amplas, e que a ponderada réplica de Michkin – quando sugere que que o blefe de Ipolit talvez fosse apenas um subterfúgio para se fazer aceito e entendido; no que não deixa de ser também uma prolepse da leitura liberal tratada por Moretti (“Certamente ele queria que todos o rodeassem e dissessem que gostam muito dele e que o respeitam , e que todos o pedissem muito para permancer vivo.”) – tampouco conseguirá neutralizar. No limite, são implicações que podem ajudar a explicar porque, diante do abismo que com isso se abre, seja muitas vezes o próprio Bakhtin, como bom discípulo de Hegel – e nesse sentido ainda um tanto cauteloso demais diante do perigo de uma dessubstancialização drástica e irreversível – que prefere se refugiar em lugar seguro, ao saltar do contágio heterônomo que seu texto dá a ver para uma síntese temática capaz de disfarçá-lo num amplo esquema histórico. Mas, evidentemente, determinar quais os meios mais adequados para conjurar esse salto – ou mesmo entre-ouvir na segurança da síntese o eco da instabilização metonímica da fala de um outro, que não se abole, e que volta sempre quando menos se espera. – é um problema que não pedirá sem dúvida menos tato do que aquele que exibe Bakhtin diante de Dostoievski.

GIRARD:A EFICÁCIA NA CEGUEIRA

Entre os teóricos contemporâneos da literatura, talvez nenhum escreva num tom mais resoluto do que René Girard. Autor de uma obra que estende sua influência muito além dos departamentos de teoria literária, chegando até a filosofia, a religião e a antropologia, mas que, ao mesmo tempo, parece ter a unidade e a consistência de uma idéia obsessiva, Girard tem em *Mensonge romantique et verité romanesque*, de 1961, o seu primeiro livro de vulto. Em linhas gerais, dadas as pretensões quase ciclópicas do ainda mais famoso e polêmico *A violência e o sagrado*, é um livro que se situa num âmbito consideravelmente mais restrito, ao encadear poderosas leituras de autores como Cervantes, Dostoievski e Proust, que se tornam passos na reconstituição daquilo que Girard chamará de "gênio romanesco". No entanto, uma vez que esse mesmo gênio romanesco tem aqui o estatuto de uma autêntica entidade temporal, que atravessa e unifica 4 séculos de criação literária, não será difícil também encontrar já antecipado aí, ainda que em registro mais restrito, muito daquilo que Girard irá desenvolver em sua obra posterior, que surge como que esboçada no seu livro de estréia. Marcada por um desenho deliberadamente simétrico, que não é senão o desdobramento da triangulação com que Girard abre o primeiro capítulo, ela se propõe à imodesta tarefa de decifrar o sentido último do gênero romance; o que pode parecer à princípio uma empresa tão inglória quanto despropositada, dada a natureza essencialmente polimorfa desse gênero, que parece justamente desestimular tematizações restritas. Em Girard, no entanto, por detrás da variedade de recursos que cada escritor emprega – desde a proliferação de histórias laterais em Cervantes até os sentidos que sobrevoam as intensas altercações de Dostoievski, que "esconde os sentimentos e mostra as palavras" –, o trajeto realizado em cada uma dessas leituras, de forma algo incômoda, perfaz sempre a reiteração de um único e omini-includente esquema, que compreende aí basicamente dois momentos. No primeiro deles – e pouco importa se estejamos na Espanha, na Rússia ou na Paris da Restauração –, uma protagonista ainda iludida a respeito de si própria deseja avidamente o objeto x, sem ser capaz no entanto de se dar conta de que se trata de um desejo sobre-determinado, já que o objeto só se torna valioso para ela na medida em que é desejado por outro. Ignorância que torna a personagem conseqüentemente refém de uma ideia de autonomia ilusória, que é o que, nesse primeiro momento, o impede de perceber a triangulação insidiosa que na verdade é o que o leva a querer aquilo que quer. Daí que, inexoravelmente, na medida em que vão se repetindo as decepções,

tomar consciência dessa influência oculta – que Girard chama de mediador externo quando ela é exercida à distância, como no caso do Amadis de Gaula sobre o Quixote, e de mediador interno, quando se trata de um rival direto da protagonista, e a ela contíguo – signifique também aprender a renunciar ao próprio desejo inicial, e, simultaneamente, reconhecer a relação de dependência que antes se recusava. De sorte que, entre um momento e outro, de acordo com o livro – e num registro que pode também soar algo reducionista para quem quer que pense na literatura como um modo de enfrentamento com a multiplicidade –, é como se operássemos a uma passagem radical da ignorância até um saber claro, inequívo e irrefutável, cuja culminação, em cada trajeto narrativo específico, deve se dar naquele exato ponto em que a consciência ainda turvada do protagonista acaba por adquirir uma lucidez semelhante à do seu próprio demiurgo, tornando-se apto a se transformar também ele em romancista.

Numa dicção que parece muitas vezes aproximá-lo de um profeta sem púlpito – quase como alguém que é detentor de uma desconfortável verdade que precisa urgentemente transmitir, mas de cuja eficácia retórica a esmagadora maioria duvida –, a narrativa de Girard opera na maior parte do tempo por um efeito duplo, sendo que um deles parece premeditado e o outro não. Na medida em que vai ajustando seu esquema aos mais diferentes romancistas, o poder de contágio de sua especulação cresce exponencialmente em relação à sua abrangência e reivindicação de generalidade, por mais reducionista e cega que possa parecer a um primeiro olhar. Ao mesmo tempo – e esse é um ponto que parece incomodar ainda mais que um eventual esquematismo –, da maneira como é formulada por Girard, num tom que é um verdadeiro crime de lesa majestade contra o decoro acadêmico – que não se furta de elaborar toda uma teoria antropológica em pouco mais de 4 linhas, nem de dizer de uma vez por todas qual é o Camus certo e o errado –, essa mesma hipótese parece ser irremediavelmente comprometida pelo brilho da ofuscação final em que desemboca, num desfecho que de tão reiterado não deixa de se parecer um pouco demais com uma obsessão. Além disso, na medida em que abandona sem maior cerimônia a modalização hipotética, ela por vezes soa excessivamente próxima a uma tese religiosa, que, por isso mesmo, acabaria por abolir a irredutível singularidade de cada percurso até ela. Em suma: que parece quase tornar o jogo literário uma "coisa do passado". E no entanto, por mais que implicações como essa tendam a quase tornar obrigatória uma refutação – que apontariam por exemplo para a eventual falta de cuidado de Girard com o jogo ambíguo da representação, ou mesmo para a pressa descabida com que reduz esse jogo a uma

tautologia – , um efeito particularmente curioso desse livro, e que é aliás uma prova bastante convincente de sua eficácia cega, passa de certo pela inexorabilidade desse tipo de *double bind* que cria com o leitor. Sem dúvida, é um efeito de resto muito diferente daquele induzido por livros escritos numa dicção mais sóbria, como por exemplo *A ascensão do romance*, uma obra no entanto que, como também já se viu nesse capítulo, não é menos esquemática em sua transições temporais que o livro de Girard, nem menos taxativa na passagem da concentração analítica até o juízo de valor. Mas que é com certeza muito mais discreta, o que de acordo com o viés aqui adotado – que se esforça por detectar a reivindicação de autoridade mais ou menos conspícua na qual se alegoriza cada teorização bem sucedida –, torna-se uma diferença muito mais decisiva do que se imagina, ainda mais se pensarmos na freqüência com que é negligenciada. Afinal, se o livro de Watt, a exemplo de Girard, tem também um ponto no qual a forma e a verdade parecem finalmente se sobrepor numa coincidência perfeita – sendo a Clarissa Harlowe de Richardson, para o crítico inglês, tanto um exemplo muito bem sucedido da apreensão minuciosa da realidade como também como uma magnífica prova de tato em face da ambigüidade inesgotável do seu alvo –, o aspecto por assim dizer em que este, pelo menos à primeira vista, parece tomar uma certa vantagem em relação a Girard talvez passe exatamente pela obliqüidade dessa asserção, ao deslocar disfarçadamente o imperativo para o momento ascendente da sua narrativa histórica. Mesmo sendo uma premissa mais ou menos conspícua nas objeções que Watt fará a autores como Defoe e Fielding, tanto a importância decisiva de Richardson, no livro de Watt, quanto o ato de força performativa que esta asserção contrabandeia permanecem aí dissolvidos na contenção analítica do livro como um todo, sóbria o suficiente para fazer com que o seu pleroma surja "in media res", com uma desenvoltura que parece quase sugerir uma completa ausência de cálculo. O que pode ajudar a entender também porque, entre outras coisas, diante dele, o livro de Girard soa quase claustrofóbico, em seu ritmo reiterativo, cerrado e teoremático, que parece transformar tudo o que toca numa coisa só. Observe-se, todavia, que, enquanto a reivindicação de força feita por Watt é algo que evidentemente só poderá ser percebido com essa nitidez sob lentes desconfiadas – uma vez que, sendo uma catacrese quase incontornável em boa parte das histórias literárias, a alegoria da ascensão que norteia sua narrativa tende a perigosamente apagar-se enquanto operação retórica –, no caso de Girard, ao contrário, é quase como se algo que normalmente se mantém nos bastidores de cada teorização – na passagem da escolha estética e narrativa do crítico até os juízos constativos capazes de racionalizá-las –, fosse

subitamente trazido ao centro da cena. Em conseqüência, não obstante a perda de credibilidade que acarreta, a operação que se realiza assim tem o mérito de deixar entrever aquilo que um crítico mais prudente ocultaria, e que, no conjunto de seu texto, é justamente a verdade incontestável para onde cada uma das análises particulares aponta. O que pode ser talvez muito menos auspicioso do que parece – como se todo o interesse da obra de Girard, numa leitura apressada, tivesse muito menos a ver com o que é dito efetivamente através do seu texto do que com aquilo que este parece mostrar à sua revelia; algo portanto muito mais da ordem de um estudo de caso que propriamente da conquista cognitiva. Mas, para começar a dissipar essa impressão, talvez seja preciso dar agora voz ao seu próprio texto, mesmo se, para obter o efeito visado, deva-se contar com a mesma paciência que parece faltar ao nosso crítico, quase todo o tempo:

> Il n'est donc pás nécessaire de faire de Stendhal um chrétien ou de Dostoievski um athée pour raprocher leurs ouvres romanesques. La verité suffit. La vanité stendhalienne est soeur de tous les désirs métaphysiques rencontrés chez les autres romanciers. Pour saisir le concept dans toute sa profondeur il faut toujours le prendre dans sa double acception métaphysique et mondaine, biblique et quotidienne. C'est parce qu'il sent creuser en lui ce vide don't parle l'Ecclesiaste que le vanité se refugie dans les conduites frivoles et dans l'imitation. C'est parce qu'il n'ose pás regarder em face son néant qu'il se precipite vers um Autre épargné, semble-t-il, par la malediction. (GIRARD, 1981, P.83)

A princípio, uma passagem que, por seu *pathos* e intensidade, parece apenas a confirmação do que Girard tem de mais questionável e incômodo, já desde o primeiro parágrafo: na medida em que contrapõe o bíblico e o cotidiano como níveis ontológicos opostos – oposição que soa no mínimo apressada se lembrarmos por exemplo do primeiro capítulo de *Mimesis*, de Auerbach –, a citação acima já surge inapelavelmente comprometida por uma insolente falta de lastro empírico, conseqüência imediata do seu tom generalizante quase messiânico; até desembocar numa outra dicotomia ainda mais chapada, quando, para criar o contraste com a auto-ilusão do desejo mimético, Girard não tem pruridos de ler o *Eclesiastes* da maneira mais literal, cega e direta possível. Opção que também traz consigo não poucos riscos: afinal, se a suposta profundidade do conceito de romanesco aí elaborado deve desembocar no reconhecimento do vácuo que alavanca o jogo do desejo – que é aqui um pouco como uma partida de tênis jogada com uma bola imaginária, mas na qual essa bola passa a ter status de realidade graças à autoridade do outro que também a persegue, e que como que vampiriza insidiosamente

a vaidade dos seus próximos –, um perigo que se torna particularmente premente, se seguido à risca tal raciocínio, é anular por completo o eventual interesse autotélico do próprio jogo, que , até segunda ordem , é justamente aquilo que mais importa em termos de crítica literária. Em última análise, uma vez que se trata aí de priorizar desmascaramentos em detrimento de processos, é como se o interesse proporcionado pelos momentos específicos – quando os oponentes medem suas forças um diante do outro, num trabalho de comparação que não parece capaz de encontrar um ponto sólido que o interrompa –, se visse completamente ofuscado pelo reconhecimento final, que anularia por completo o sentido de todas as mediações que o antecedem, e que nelas mostraria nada além do trabalho insidioso da frivolidade, a irmã mais nova da vaidade e dos desejos metafísicos. Ressalve-se, contudo, que, por mais que a força impositiva dessa iluminação, em clave de drama expressionista, possa, por isso mesmo, anular a própria especificidade retórica da literatura – uma prática na qual o modo de significar é tão ou mais importante do que o que este significa –, uma forma de ainda relativizar, no crítico francês, essa primazia do *logos* sobre a *lexis* é entender a literatura como algo da ordem de uma mediação necessária. Espécie de solução de compromisso entre o caos do desejo mimético e a fulguração da idéia, é uma ferramenta que no entanto rapidamente se abandona depois de usada, mesmo se a eficácia do mediador, no caso de Girard, deva levar a um tipo de estabilização que não deixa mais qualquer espaço à ambigüidade, já que se trata pura e simplesmente da *parousia* da verdade. Ao mesmo tempo, se o fecho da citação agora destacada, na medida em que insinua também a tentação do desvio, deixa tremendamente clara a dificuldade envolvida em se tentar contemplar o próprio nada – e parece implicitamente lançar dúvidas quanto à exeqüibilidade de ser essa verdade partilhada por todos –, é claro que já nos encontramos bem longe de uma simples tautologia. No intervalo entre a solidez dessa verdade e a dor que acarreta tentar olhá-la de frente, está-se talvez mais próximo de algo como um conhecimento hermético em latência, que na maior parte das vezes acaba sendo acompanhado de um recuo defensivo, que é a hora em que o narrador se dá conta afinal de que a sua bola de tênis nunca existiu. O que pode ser também uma ótima desculpa para procurar um mosteiro. No livro como um todo, aliás, é um conhecimento que de tão repetido e enfatizado, parece ir progressivamente perdendo força; o que à primeira vista trai também uma contradição performativa bastante flagrante, mas passível de ser relativizada se, por exemplo, ao invés de se colocar em termos tão dogmáticos, a autor preferisse ir construindo seu argumento numa tocada mais lenta. Tal

como é encenado, porém – quando se insinua em não poucos trechos que, apenas para ficar num caso escandaloso, Proust e Cervantes não fariam senão alegorizar a verdade contida no livro do Eclesiastes, limitando-se a criar personagens capazes de encarnar e referendar suas premissas abstratas –, não é exagero apontar então, na maneira como sua prosa desliza sem transições de um autor para outro, transformados em termos quase permutáveis diante do mesmo e inevitável desfecho que os subsume, uma indiferenciação também drástica demais para ser suportada, ou aceita. Pela aparente desolação que esta encerra, ela lembra, numa clave ainda mais resignada, o velho romantismo de desilusão definido por Lukács; contudo, no caso de Girard, entre a agitação da frivolidade e a vertigem do nada, a insubstancialidade antes atribuída ao indivíduo problemático parece contagiar também o próprio mundo que o cerca. A ponto de, de acordo com o que parece dar a entender *Mensonge romantique*, a única lucidez possível, em face a esse caos, ter como ônus impreterivelmente o dever da renúncia, corolário de se dar conta da arbitrariedade de todos os contágios metonímicos a que o herói do romance se mantinha preso, mas cuja heteronomia ainda não era capaz de perceber:

> Les grandes creations romanesques sont toujours le fruit d'une fascination depassée. Le héros se reconnaît dans le rival abhorré; il renounce aux "differences" que suggère la haine. Il reconnaît à sés propres dépens, la présence du cercle psychologique. Le regard que le romancier porte sur lui-même rejoint l'attention morbide qu'il prête à son médiateur. Toutes les pouissances d'un espirit liberé de sés contradictions s'unissent em um même élan createur. Un Don Quixote, une Emma Bovary ou un Charlus ne seraient pás si grands s'ils n'etaient pás le fruit d'une synthèse entre lês deux moitiés de l'existence que l'orgueil réussit presque toujours à maintenir séparées. (GIRARD, 1961, P. 336)

Na primeira impressão, de novo – mas isso é também algo que se tentará progressivamente relativizar no decorrer desta leitura –, um trecho que parece também avançar pouco na comparação com o anterior, embora talvez tenha a vantagem de tornar mais clara a *anagnorisis* escatológica de que aqui se fala, a incidir naquele momento em que, ultrapassada a fascinação com o objeto-vácuo, pode-se estabelecer a identidade desses dois momentos opostos que a incisão distingue, incisão que se torna então a condição de possibilidade da síntese de suas duas machadianas metades. Contudo, uma vez que a autor aqui também abdica da tarefa de mostrar como se daria o salto – lacuna que, de acordo com a preferência de cada leitor, poderia ser preenchida tanto pela altiva tranqüilidade de Julien Sorel à espera da morte quanto pelo jocoso comentário de

Swann no final do primeiro volume da *Recherche* –, a descrição citada – e eis aqui um ponto crucial – poderia ser também facilmente descartada e/ou refutada, depois de mais outra breve menção a certos cuidados muito familiares a qualquer iniciante nos estudos literários, não fossem os exemplos aqui há pouco colocados entre travessões uma excelente amostra do efeito de sucção do livro de Girard, na capacidade que este tem de tornar aproximáveis situações a princípio em tudo diversas. Diga-se de passagem ainda, que, saltando da atenção ao detalhe até o *plot* mais ou menos subreptício que a soma deles constrói, quando se trata por exemplo de encaixar Julien e Swann num só triângulo, a mesma força de abstração que uma passagem como essa denota não deixa de criar uma outra tensão com a tonalidade exaltada do pregador Girard, sugerindo um padrão repetitivo demais para poder aspirar à tragicidade. Daí que, por mais acidentado que seja o percurso, a iluminação final se torna por isso mesmo um ponto de chegada incontornável para qualquer bom romancista, o que faz de Girard, nesse aspecto, um autor epistemologicamente muito mais otimista do que por exemplo Lukács, para quem tudo o que resta são lampejos. Nessa mesma clave, não deixa de ser curioso como um dos saltos mais surpreendentes do livro ocorra na breve passagem em que Girard comenta Moliére, autor a princípio em tudo discordante aos outros analisados, a começar pelo próprio gênero literário que é o seu. Contudo, ainda que o comentário de Girard aqui seja, como de hábito, tão instigante quanto questionável – encontrando o seu instante mais cego e patético no momento em que a autor alude a uma estranha distância do humor de Moliére em relação ao público contemporâneo, que seria para Girard terminantemente incapaz de compreendê-lo(!) –, uma torção como essa tampouco está em contradição com o *plot* obliquamente cômico a que se referia há pouco – e que, transformado em chave de leitura para esse conjunto, acrescenta uma leve pitada de ironia ao seu tom aparentemente patético e exaltado. Afinal, para além da solidez e da segurança com que se dá a epifania da verdade, tão logo ocorra o fim da submissão do protagonista a seus muito mediadores aleatórios – que, como também diz Girard em outro trecho, perfilam "uma sucessão de ditaduras tão temporárias quanto implacáveis" –, o trajeto realizado de um ponto ao outro está decididamente muito mais próximo de uma redenção do que o acento sombrio do livro faz supor, não só assinalando inegavelmente a passagem para uma serenidade até então impensável como marcando também o fim do ciclo de atribulações do protagonista. Longe de propriamente resultar numa perda concreta, outro dos efeitos mais incisivos dessa passagem – que tem, como já vimos, até um quê de "happy end" se pensarmos que não

pode haver nada de mais verdadeiro, sólido e desejável que ela – é dar a ver também a pouca substância do objeto do desejo pelo qual tão avidamente se lutava; resultado que no entanto dá lugar a implicações discrepantes: se por um lado produz uma segurança bastante parecida com aquela de quem desperta aliviado de um pesadelo, ele projeta uma sombra melancólica sobre o passado imediato, sombra que crescerá em função direta da energia desperdiçada sobre algo que agora se sabe ser inútil. Ou na melhor das hipóteses – mas esse é também o momento em que o excesso de abstração pode também começar a fazer com que o chão trema – que não seria difícil substituir por qualquer outra coisa, contanto claro que se encontrasse primeiro um mediador suficientemente carismático, seja em carne e osso, seja no papel. Por outro lado, considerando que, se não fosse pela tensão gerada por esse objeto arbitrário e ilusório, a narrativa que dá corpo ao romance jamais teria existido e se desdobrado, a imagem a ser inferida desse percurso, se aponta para uma iluminação inequívoca em seu final, trai também a dependência da mesma em relação a esses ditos vetores arbitrários, que seriam por assim dizer a matéria prima das totalizações dos heróis romanescos, já que, a rigor, é a eles que cabe estabelecer a diferença que depois tornará visível a passagem. Se podem parecer apenas erros crassos na anamnese da conclusão, são também o componente sem o qual estes heróis romanescos jamais seriam capazes de sair de seus lugares.

Ainda que o texto de Girard jamais chegue explicitamente a conclusões com essas, a referendar sua validade, está a maneira como, à luz dessa sobre-determinação metonímica para a qual o autor aponta com tanta insistência – nem que seja apenas para depois tornar urgente a necessidade de ultrapassá-la –, é esse próprio mecanismo que parece ascender ao primeiro plano. Desde as aproximações com Tocqueville, Rougemont e Gabriel Tarde (esse último por sinal, não debitado) até os incessantes deslizamentos que promove entre os autores que analisa – e que se tornam às vezes quase termos permutáveis de um raciocínio único –, pode-se dizer que a lucidez retórica aí revelada jamais chegará a atingir o caráter de uma tematização explícita, mesmo que forme a seu modo também um padrão. A primeira vista, porém, dada a obliqüidade com que esse padrão se apresenta, ao interromper subitamente o fio argumentativo com reivindicações metafísicas extremas, poderíamos pensar que se trata apenas de uma sobreposição *ad hoc*, que dificilmente seria convalidada pelo teórico; contudo, depois das tantas brilhantes leituras que essa mesma triangulação lúrida e obsessiva permite fazer, o seu impacto torna-se evidente demais para poder continuar a ser negligenciado. Ressalve-se no entanto que, dada a distância que aqui se prefere tomar em relação a

outras assertivas de Girard – e que, lidas literalmente, parecem enfraquecer de maneira considerável o próprio mecanismo literário, fazendo deste apenas o mediador de uma verdade antropológica que o antecede –, uma contabilização provisória pode sugerir que estamos diante de um texto algo fraturado, em que aquilo que se ganha num plano por assim dizer infinitesimal – quando se passa a estudar mais de perto os jogos de contigüidade do desejo – vê-se contrabalançado por uma opacidade não menos exasperadora, e que tem na hipótese da conversão religiosa a sua mais evidente hipérbole. Ainda em tal direção, se um dos momentos em que essa mesma opacidade se dá a ver de forma mais palpável passa certamente pela resistência que produz em relação a muito do que se toma como certo em teoria literária – e que pode simplesmente descartar o argumento todo como o mais deslavado reducionismo –, um risco de que também não está imune essa visão mais ponderada, capaz portanto de enxergar texto de Girard aquilo que Girard não vê, é colocar esse outro leitor numa posição tão condescendente quanto superior. Quase como se, em *Mensonge romantique* como um todo – mas, como veremos, também não é exatamente disso que se trata –, os ganhos obtidos às vezes involuntariamente diante de um dado nome próprio fossem ricos o bastante para minimizar o efeito deceptivo de sua conclusão, que nem é aliás assim tão surpreendente, nem tão frustrante, já que o próprio autor tampouco parece ter pruridos de antecipá-la seguidas vezes. O que de novo soa insólito e repetitivo demais para ser somente um defeito de exposição.

Se se optar por seguir a trilha mais óbvia, pode-se, por exemplo, primeiro começar a explorar eventuais pontos de contato entre as passagens nas quais o tom de Girard se eleva; o que, contudo, é seguramente muito menos produtivo, a meu ver, do que pensar na recorrência dessa elevação de tom como uma figura retórica em si mesma. Nesses termos, mais do que a verdade supostamente externada por tais crispações, o que se tornará de início mais chamativo, feita a inflexão, será antes a própria impaciência revelada pela voz pouco comedida de Girard, que se torna no limite o emblema da dificuldade do seu texto de se conter a si mesmo – da impossibilidade de negociar a transição entre teorização e exemplos específicos. Em última análise, é um pouco quase como transformá-los na alegoria da verdade totalizante que os antecede – nesse caso, no entanto, muito menos no sentido de torná-la mais palpável e/ou definitiva do que de figurá-la ao estilo de uma proliferação incessante, que, como contrapartida necessária ao descontrole que gera, leva o autor a encontrar sempre a mesma triangulação nos mais distintos desenhos narrativos. O que se torna ainda mais irônico à

luz do que aqui se ia dizendo, e não por acaso: pois, se a torção realizada aqui, pulando das leituras específicas até a verdade que revelam, sinaliza para a hegemonia aparente da totalização sobre a contigüidade metonímica, a necessidade de ainda assim dar seguimento a um tal avanço – de encontrar mais e mais exemplos que o confirmem e evidenciem – chancela uma espécie de "vitória por pontos" da metonímia que se queria de início ver conjurada. Mas não é esse o único momento que o texto se volta contra si mesmo, e nem exatamente o mais estranho – ainda mais diante do que aquilo nos reserva o capítulo final do livro, intitulado não por acaso "La conclusion"; título que, se pode até parecer vagamente reconfortador no momento em que aparece, torna-se tremendamente inquietante se visto mais de perto. Diga-se de saída, no entanto, que uma vez que esse tipo de atenção a pequenos detalhes não é exatamente o que se costuma esperar hoje dos "estudos literários" – talvez porque eles estejam preocupados demais com o que está do lado-de-fora para poderem se demorar por mais de 5 minutos em tais imersões –, nada a espantar se muito do que agora se dirá a partir dele tenha um destino não menos inglório do que o do Girard pregador, diante de alguém apegado às ortodoxias que o movimento disruptivo de seu livro joga por terra. E no entanto, na medida em que se trata claramente também de um "fato estilístico" no sentido que lhe dá Rifatterre – já que se impõe à nossa atenção quase que à revelia de nós mesmos –, a verdade é que tampouco parece haver qualquer alternativa. A começar pelo artigo indefinido que o acompanha, é um título que, graças a um deslizamento quase imperceptível – no limiar de um erro tipográfico – trai uma compulsão não menos hiperbólica que a das partes precedentes – por mais que, e eis aqui outra interessantíssima "agramaticalidade", o artigo definido para o qual agora se chama atenção sequer apareça de novo no índice da última página, onde o que se lê, até segunda ordem (ou até uma nova errata), é apenas "Conclusion". Encimando a abertura do capítulo, contudo, a imodéstia voluntária ou não dessa (quase) desprezível partícula cria um efeito em perfeita sintonia com as reivindicações oraculares de que aqui se falava, e que tanto, e a tantos, incomodavam – o que pode por vezes se parecer um pouco mais do que se gostaria com um leve acesso paranóico, risco que a essa altura aliás parece muito difícil deixar de correr. Afinal, ao se aproximar a singularidade dos périplos das personagens com o peso potencialmente metafísico de um título como esse – que, uma vez acionada a ambivalência, é tanto uma aparição da verdade quanto uma simples convenção bibliográfica do objeto-livro – cria-se também um paralelismo curiosíssimo, e que pode funcionar como um fundamento movediço para toda uma

constelação de conexões. Com efeito, se entre o fragmento intitulado “La conclusion” e o início do livro existe uma relação muito parecida com a que há entre a anagnorisis final e a errância anterior, não deixa de ser impressionante que, tanto no que diz respeito ao livro quanto à grande maioria das personagens, trate-se de uma clarividência ditada pelas mais prosaicas formas de escassez – a limitação de tamanho no caso do livro, e a morte propriamente diegética no caso das personagens; ambas passíveis de serem lidas também como metáforas uma da outra. Por aí se podendo entender, enfim, porque selando de maneira ainda mais inquestionável a epifania do sentido, o momento em que a vida, em não poucos desses romances, atinge a perfeita inteligibilidade de si própria – à exemplo das páginas finais do livro de Girard – seja também aquele em que não lhe resta outra alternativa senão extingüir-se; operação que é, de certa forma, até providencial, se pensarmos na possibilidade – nada animadora, depois de tamanho esforço – de que a lucidez que se afigura tão clara quando se está a beira do cadafalso se veja logo borrada por novas errâncias – na hipótese de que a futura vítima consiga escapar de sua cela enquanto ainda é tempo.

Evidentemente, porém, não é o que irá fazer Girard no seu livro, que, diga-se de passagem, se optasse por uma trilha como essa, correria também o risco de não concluir-se jamais, ou ter de sempre acrescentar um novo anexo auto-retificador a “La conclusion”. Da forma como o fecho aqui se dá, no entanto – qual seja: menos como o término lógico de um percurso do que como uma espécie de súbita irrupção defensiva, estancamento provisório de uma deriva que parece e tudo indica que é mesmo impossível de se extinguir –, os excessos de ênfase do autor lhe servem também como um subterfúgio para se desvencilhar do perigoso acúmulo de papéis-colados que o antecede, e que seria talvez o preço de se levar até as mais extremas conseqüências o próprio raciocínio que esboçara. Nesse ponto, aliás, não estaríamos certamente muito distantes daquilo que Girard depois irá dizer num livro ainda mais célebre e escadaloso, *A violência e o sagrado*, quando, numa reencenação ainda mais incisiva dessa sua compulsão tautológica, a produção da diferença por meio do mito é lida menos como um meio de prover sentido e/ou identidades do que como um mecanismo defensivo contra o alastramento de uma indiferenciação generalizada – muito parecida aliás com aquela com que se defrontam os heróis deste *Mensonge romantique*, em seus momentos mais apocalípticos. Em termos um pouco mais concretos, é o que ajuda a explicar também porque, quase que apontando em *mise-en-abîme* a sua própria impossibilidade, as últimas páginas do livro – passando ao largo de qualquer serenidade e fixidez, e por

isso mesmo, corroendo na forma da enunciação a própria assertiva do enunciado – ganhem um ritmo ainda mais paratático que as anteriores, saltando sem maiores mediações de Stendhal até o Evangelho de São João, de Proust a Madame de Lafayette. Mas não sem antes darem espaço também a uma longa citação de mais um final alegórico; no caso a morte do Primo Pons de Balzac, personagem que não por acaso dá nome ao último livro em que o escritor efetivamente colocou o ponto final. Diante de um citação como essa, contudo, já não parece mais possível saber o que é a metáfora do quê – se é a conclusão que metaforiza a morte, ou se é a morte que metaforiza a conclusão:

Les sculpteurs antiques et modernes ont souvent posé, de chaque cotê de la tombe, des génies que tiennent des torches allumés.Ces lueurs eclairent aux mourants le tableaux de leurs fautes, leurs erreurs, em leur éclairant les chemins de La Mort .La sculpture represente là de grandes idées, elle formule um fait humain. L'agonie a sa sagesse. Souvent on voit de simples jeunes filles, à l'age le plus tendre , avoir une raison centenaire, devenir prophètes, juger leur famille, n'être les dupes dáucune comédie. Cést la poésie de la Mort!Mais, chose etrange e digne de remarques! On meurt de deuxs façons differents. Cette poésie de la prophétie , ce don de bien voir , soit em avant, soit em arrière, n'appartient qu'aux mourant dont la chair seulement est atteinte, qui périssent par la destruction des organes de l'a vie charnelle. Ainsi les êtres ataqués, comme Louis XIV, par la gangrène, les poitrinaires, les malades qui périssent comme Pons dans la fièvre, comme Mme Mortsauf par l'estomac, jouissent de cette lucidité sublime, et font des morts suprenantes, admirables; tandis que les gens qui meurent par des maladies pour ainsi dire intelligentielles, dont le mal est dans le cerveau, dans l'appareil nerveux qui sert d'intermédiaire au corps pour fournir le combustible de la pensée; ceux-là meurent tout entiers. Chez eux, l'esprit et le corps sombrent à la fois. Les uns, âme sans corps, réalisent les spectres bibliques; les autres sont des cadavres. Cet homme vierge, cet Caton friand, ce juste presque sans péchés, pénétra tardivement dans les poches de fiel qui composaient le coeur de la Présidente. Il devina le monde sur le point de le quitter. Aussi, depuis quelques heures, avait-il pris gaiement son parti, comme um joyeux artiste, pour qui tout est prétexte à charge, à raillerie. Les derniers liens qui l'unissaient à l'a vie, lês chaînes de l'admiration, les noeuds puissants qui rattachaient lê conaisseur aux chefs-d'ouevre de l'art venaient d'être brisés le matin. Em se voyant ainsi volé par la Cibot, il avait dit adieu chrétiennement aux pompes et aux vanités de l'art...(GIRARD, 1966, 342)

Se não se trata sem dúvida de aqui discutir mais detidamente o romance de Balzac, autor a quem caberá protagonizar, ao lado de Stendhal, o meu próximo capítulo, uma leitura mais detida dessa mesma página – que desconsidere a sua função no livro para se concentrar sobre a rede de tropos que evidencia – pode explicitar um pouco melhor o movimento que dá prumo ao texto de Girard, a começar pela maneira como a

citação é feita, nas completas antípodas da própria convenção do comentário acadêmico. Assim, se num livro escrito num estilo mais convencional, o esperável é que, depois de interromper sua argumentação com um trecho dessa magnitude, o autor mergulhasse então sobre a sua textura específica – e eventualmente desdobrasse as conexões apenas em latência no trecho que escolheu, como por exemplo associar, à serenidade tranqüila e funérea da escultura clássica evocada por Balzac, a serenidade da morte para a qual "agora" se prepara o pobre Pons –, nada pode parecer mais aberrante que o texto de Girard, ao elevar tal fragmento à condição de momento de verdade e, nessa mesma medida, destituí-lo de seu caráter por assim dizer literário, repetindo, no plano de argumento, o mesmo tipo de adeus com que a citação se encerra. Mas, a essa altura, é óbvio que já não se trata mais exatamente de um defeito: uma vez que se mostra claramente pouco interessado pelo rendimento literário do texto – que, em seu livro, funciona menos como uma textura autônoma do que como uma voz a mais no coro das autoridades que evoca, – a maneira como essa enxertia é feita no livro de Girard sugere algo muito menos próximo do comportamento de um teórico do que de um leitor fundamentalista de uma espécie de bíblia romanesca fragmentária, cujas passagens mais emblemáticas ele trata de compilar em seu próprio livro. Ao mesmo tempo – e o "silêncio" de Girard é quase que uma instigação obrigatória a extrapolações dessa ordem –, é quase como se, no instante em que percebe a vida em seus estertores, a personagem de Balzac se tornasse também a prefiguração da própria consciência romanesca, espécie de expansão hiperbólica de uma lucidez tão precária quanto pontual , que só aprende o sentido do mundo tão logo se dá conta de que vai deixá-lo. Lucidez, a estar correto esse raciocínio, que seria algo assim como um Primo Pons que retornasse da morte, e passasse a então fazer com que esse conhecimento se encarnasse nos "n" personagens que cria, e aos quais lhe cabe saber fazer morrer com o devido método. O mais interessante, porém, é que, se essa torção parece simplesmente inaceitável a uma primeira análise – já que, entre as implicações mais imediatas desse movimento, está reduzir a *lexis* ao papel de um mero invólucro de um apocalipse que não cessa de se repetir –, a própria maneira como Girard sistematiza essa violência – e mais do que isso, como faz com que o sentido dela se reitera em figurações ou de morte ou de renúncia, donde também a importância crucial no seu livro da leitura de *A Princesa de Cléves* – mostra nitidamente o limite estrutural e estruturante dessa lucidez algo hiperbólica, mas sempre habilidosamente inconfessa ou diferida. Não sem razão, tanto no caso dos personagens que renunciam às vaidades mundanas no limiar da morte quanto no caso do

crítico mais prosaicamente organizando a massa dos textos romanescos, e deles selecionando os momentos no qual a "verdade" emerge de maneira tão translúcida que pode até eximir o seu compilador de comentá-la, há algo que vai se transformando pela via da reiteração fantasmática numa hipótese cada vez mais convidativa, que dá também um rosto novo a essa lucidez. Repetindo de certa forma o raciocínio já encenado quando se discutia "La conclusion", é quase como se agora – e isso é algo que jamais seríamos capazes de pensar sem a intermediação de Girard – essa mesma lucidez se deixasse desvelar apenas como um fatal ilusão de ótica, provocada pela certeza de que já se está nos estertores. O que, não por acaso, é o que ocorre quando já não mais se dispõe de nenhuma metonímia cega em que se possa agarrar. Em conseqüência – deve-se também aqui supor, contra e com Girard –, essa também é uma lucidez que se veria muito provavelmente revogada caso a vida se prolongasse por mais alguns meses; eventualidade, de acordo com a lógica mais ou menos implícita de *Mensonge Romantique* – lógica da qual toda a obra de Balzac, com o exército de máquinas desejantes que a assolam, é de resto também uma exemplificação perfeita – que tudo indica parece ser mais que suficiente para a irrupção das novas "ditaduras" já aqui mencionadas. Por onde se pode também entender, em suma, porque, em termos figurados e literais, se existe no desenho girardiano uma qualidade mais propriamente escatológica, o ponto para o qual tudo converge, ou parece convergir – na medida em que, como se viu, é também indissociável de uma supressão auto-imposta, já que deve inserir numa seqüência diacrônica justamente aquilo que perturba e usurpa toda seqüência diacrônica, e ao mesmo tempo a faz se repetir e gaguejar – passará sempre pelo modo escolhido para figurar a própria limitação de tempo e espaço que funda a narrativa (tempo indigente?), tenha esta a forma de um tratado teórico ou de um romance. Num primeiro momento, no entanto, uma maneira de fazer aqui por Girard o que ele mesmo recusou – extraindo mais algumas ressonâncias inesperadas dessa longa citação não comentada que há pouco se transcreveu – é elevando à condição de personagem teórica, enquanto figuração de uma eterna não coincidência, a Morte com letras maiúsculas que passa a partir daí a também a assombrar seu livro, assim como também assombra o de Balzac, que todavia se prolonga por algumas dezenas de páginas depois do trecho acima. Um trecho, portanto, que, ao contrário do que pensaria um incauto, não chega a ser exatamente uma "conclusão". E contudo, não é menos verdade que, lida em termos um pouco menos alegóricos do que são os meus, a atuação dessa mesma personagem teórica ao longo do tratado de Girard pode talvez levar ao erro de

ver nisso um esforço para abolir a própria narrativa, substituindo o jogo temporal por uma espécie de imperativo categórico capaz de torná-lo ocioso. Por mais tentadora que seja essa hipótese, entretanto, o fato é que, entre uma reivindicação apocalíptica e outra, ela será também aos poucos esvaziada pela própria insistência obsedante da escrita girardiana, que, ao tornar cada vez mais indiscerníveis o exemplo e a alegoria – ou ao dar a um simples artigo definido um peso tão decisivo quanto o que aqui se supõe que dá – em nada fica a dever à própria literatura que "combate". Nesse ritmo tão errático quanto perpétuo, está também a própria dificuldade do texto de Girard de atingir a lucidez pelos seus próprios meios – seja para colocar definitivamente termo a essa oscilação, seja para construir um ponto de solidez a partir do qual possa se contemplar a si mesmo. Nesse caso, porém, ao invés de apontar para a falha ou inconsistência que torna essa lucidez tão distante e tão ficcional – ao feitio de uma história condenada a deixar eternamente um resíduo que não pode ser absorvido atrás de si –, talvez não nos reste senão agradecer ao autor por tão generosamente nos conceder a ilusão de alcançá-la.

***

CAPÍTULO IV
A SOLEIRA DO TEMPO
(Stendhal, Balzac e a invenção do realismo)

"It's just a shot away…It's just a kiss away"
Jagger & Richard, 1969

Retórica dos tropos, retórica da persuasão.

Já apelidado "ponto de interrogação humano" por um célebre filósofo oitocentista, Henry Beyle, ou Stendhal, é autor de uma obra tão decisiva quanto escorregadia, adjetivos, no seu caso, muito mais literais do que seria de se supor. Inscrita como um marco divisório entre duas épocas, tendo como ponto de referência obrigatório o trauma popularmente conhecido como "Revolução Francesa", os romances mais importantes de Stendhal, se são impensáveis sem esse torvelinho, estão longe de ser dele apenas um desdobramento passivo. Sofrendo o impacto de uma aceleração brusca e ao mesmo tempo inevitável – e que da maneira que se manifesta no momento histórico que lhe dá fundo e lastro, é corolário não apenas do abalo das hierarquias sociais do Antigo Regime como também do fracasso e/ou perversão de muitas das esperanças geradas por esse abalo –, esses romances são um nó essencial no esforço que faz a própria época para tornar-se inteligível para si própria; empresa que, seja pela sua complexidade, seja pela sua ambição, dificilmente poderia resultar em univocidade. No entanto, a tentativa de dar conta desse problema – de tentar fixar algumas linhas de força mais marcantes no que parece ser apenas um desorientador emaranhado de possíveis – é o que responde também pela riqueza da fortuna crítica de Stendhal, que se parece muitas vezes também com um jogo palinódico. Assim, se no capítulo que Auerbach irá dedicar em *Mimesis* ao realismo francês, Stendhal surge como o primeiro grande escritor a desvendar os nexos trágicos da vida cotidiana – criando personagens cujos trajetos e destinos encontram-se intimamente engastados nas perturbações políticas dos seu tempo; um tempo que toma pela primeira vez consciência do caráter tremendamente frágil de seus alicerces –, é ponto pacífico, no entanto, que se há poucas obras mais representativas desse novo *Zeitgeist* do que a de Stendhal, a natureza dessa impregnação passa de certo muito longe de um simples reflexo ou espelhamento – não obstante o uso que o próprio autor faça dessas mesmas metáforas

numa passagem tão comentada quanto incompreendida. Seja nas interrupções irônicas que quebram o ilusionismo narrativo, seja nas elipses e nas abruptas mudanças de foco, a obliqüidade das estratégias aqui empregadas fazem desse autor um nome eminentemente idiossincrático e inclassificável, que parece dar com uma das mãos aquilo que retira com a outra. Numa ironia perfeitamente de acordo com o espírito e o funcionamento de sua obra, se essa é por um lado é a primeira a captar e cristalizar o jogo entre as pulsões do indivíduo e as forças sócio-históricas, ela mantém ainda assim com esse suposto exterior uma relação fundamentalmente crispada, traduzida no perpétuo conflito criado entre a matéria narrada e o modo de fazê-lo. Mecanismo vagamente diabólico, mas nem por isso menos rigoroso – que não se cansa de subitamente lançar uma sombra de irrealidade sobre tudo o que ele próprio vinha construindo com enorme ardor –, a tensão que se depreende desse conflito transforma o nome de Stendhal em algo como uma parte excedentária do seu próprio tempo, o que repercute também nos saltos e deslocamentos pelos quais se tenta domesticá-lo em cada nova narrativa teórica. Apenas para citar um caso recente, é uma tensão que ajuda também a explicar, por exemplo, porque para encaixar Stendhal no amplo esquema histórico que dá prumo a *The way of the world*, – livro, até segunda ordem, tão claramente tributário de uma idéia de representação realista quanto o de Auerbach – Franco Moretti tenha tido que isolá-lo de Balzac e colocá-lo ao lado de Pushkin; o que nesse caso é muito mais que apenas uma maneira de salvaguardar um fio temático. Em termos muito sumários e esquemáticos, é um deslocamento que pode ainda servir como prolepse do que se tentará nas próximas páginas, tendo sempre como pano de fundo o déficit geral de legitimidade que marca a Europa da Restauração; crise, para o crítico italiano, transformada em uma espécie de câncer lingüístico nas mãos desses dois virtuoses da ironia, e que faz então – pode-se dizer – com que, num curioso curto-circuito entre forma e referência, os sucessivos apartes auto-reflexivos que interrompem em muitos momentos a narrativa de Stendhal se tornem a senha que aponta para a impossibilidade de qualquer coincidência entre real e racional, entre fato e direito. Uma tensão no entanto – mas aí já entramos abertamente no território da extrapolação – que pode remeter também para a presença mais ou menos à espreita em Stendhal de algo como um lastro romântico subreptício, que supõe-se que o emergente realismo cuidaria de enterrar de uma vez por todas. Nada mais apropriado, aliás, para um escritor que sempre se considerou a si mesmo um “homem de outro século” – não obstante também

toda a distância que sempre fez questão de manter em relação ao romantismo hegemônico, seu contemporâneo.

Embora também largamente evidenciadas no gosto de Stendhal por parábases e digressões, flutuações como essa, no entanto, correm sem dúvida o risco de serem postas de lado numa totalização epocal mais ortodoxa, que leve a instabilidade a se retrair em favor da novidade dos fios temáticos aqui incorporados; o que é diga-se de passagem perfeitamente compreensível. Mais do que atestar reducionismo ou estreiteza, no entanto, importante frisar que, ao transformarem uma obra tão mercurial no emblema da própria realidade que ela também desvanece, análises como as de um Harry Levin, por exemplo – para quem essa mesma obra seria o nosso "rito de entrada no século XIX" – são também uma evidência a mais da força desbravadora e impositiva desse novo dispositivo retórico, que atinge sua máxima potência tão logo se torna indiscernível de seus efeitos. Ao mesmo tempo em que vira de ponta a cabeça certas convenções neo-clássicas – quando, por exemplo, faz a narrativa ser fraturada por gestos que parecem a primeira vista gratuitos e inconseqüentes, ou quando parece infundir um lastro trágico em personagens que para um Moliére seriam apenas risíveis –, esse dispositivo mostra também um inequívoco pendor por soluções narrativas vagamente absurdas, dentre as quais as mais chamativa de todas, de certo – tanto pelo contexto narrativo imediato quanto pelo súbito silêncio do narrador a respeito dela –, talvez seja a decisão de condenar pelo crime de homicídio um criminoso cuja vítima sobreviveu aos seu ataque. Somada a mais outras pequenas quebras não menos insólitas – por disparates que, para ficar apenas no caso de *O vermelho e o negro*, podem tomar ora a forma de um pedido de clemência dirigido a um rei já deposto, ora se disfarçar na presença hipotética e insistente de um suposto pai nobre de um ambicioso plebeu, uma presença que, no entanto, é muito mais insinuada do que comprovada ao longo de todo o livro – essa inquietante estranheza é o que faz também com que, num livro intitulado não por coincidência *The realist vision*, Peter Brooks tenha prefirido deixar de fora o caso Stendhal. O mesmo autor, aliás, que, num trabalho hoje merecidamente clássico como *The gates of horn* , de Harry Levin, aparece ainda como o ponto inicial da linhagem que depois dará também Balzac, Flaubert, Zola e Proust. Prensada entre a ironia e o realismo – entre a auto-implosão da linguagem e a fome referencial por novas matérias –, a controvérsia que cresce em torno desse nome próprio é, como se vê, suficientemente intrincada para encontrar advogados persuasivos tanto numa frente como na outra. À primeira vista – a julgar pela nova complexidade que isso imprime às

narrativas teóricas –, essa dificuldade de demarcação pode remeter também ao surgimento de uma nova dominante na recepção desse texto, que, no limite, ao realçar seus traços extemporâneos, engendra uma nova articulação entre categorias como romantismo e realismo, até há pouco tidas como o passado e o presente de um só *Bildungsroman* teórico. No entanto, se, entre um dos aspectos mais saudáveis dessa virtual reacentuação, está sem dúvida a possibilidade de relativizar o teleologismo de tais transições – ao desencavar estranhas sobrevivências nos seio daquilo que se imaginava ser uma superação inequívoca –, uma eventual radicalização desse raciocínio concorre para enfraquecer ainda mais a ficção de temporalidade linear que de início lhe servia referência: ao fazer tanto de um extremo quanto de outro menos dois termos auto-excludentes do que trilhas previstas e prescritas pelo mecanismo do texto, é como se esse texto estabelecesse agora um vínculo algo esquizofrênico com as referencializações criadas para dar conta dele, referencializações que ele ao mesmo tempo solicita e desautoriza. Obra de um mecanismo que, se está longe de poder desempatar a controvérsia entre o Stendhal irônico e o Stendhal realista, pode no entanto ajudar a elucidar um pouco melhor a tensão e /ou eventual inconciliabilidade entre eles.

Entender o que é que torna possível um tal embate não é evidentemente uma tarefa fácil – e uma prova disso é a dificuldade com que se defronta quem quer se arrisque a parafrasear o enredo de *O vermelho e o negro*, como será aliás agora o meu caso. Por mais que isso seja apenas uma primeira aproximação, os seguidos impasses em que uma tarefa aparentemente tão banal nos coloca se tornam um índice bastante impressivo de um problema que uma leitura cerrada só irá complicar ainda mais – e que no entanto, já surge como algo bastante perturbador nessas primeiras tentativas de visão sinóptica, que tentam por assim dizer prover um fundo comum para a controvérsia-Stendhal, tendo como base o monograma do percurso narrativo de sua obra mais famosa. Seja pela impossibilidade de pensar a narrativa fora de sua circunstância sócio-histórica específica, seja pela novidade de tratar em chave trágica uma personagem comum, fazendo dela a síntese de toda a contradição de sua época, é um livro que sem dúvida vem muito bem ao encontro de uma certa idéia de realismo defendida por autores como Auerbach e Levin, e que passa de certo milhas ao largo de uma simples reflexologia. Acresce ainda que, dada a precisão com que a narrativa articula e especifica seus cronótopos – que dispostos sobre um eixo temporal predominantemente linear, desembocam na totalização centrípeta do rito judiciário do desfecho –, o esforço para dizer em linhas gerais o que aí acontece pode parecer à primeira vista até factível,

ainda mais se nos restringirmos apenas ao encadeamento puramente sintagmático das ações. E todavia, basta que os olhos se aproximem um pouco mais do texto – saltando dos ambientes que ele cobre para a coerência dos movimentos do seu protagonista – para que nos vejamos rapidamente transportados para uma espessa zona de escuridão, que projeta um quê de falta de sentido até mesmo sobre o mais inexorável dos gestos. No entanto, se isso pode ser também uma ótima estratégia para tornar mais tangível a novidade histórica do livro – ao que parece, o primeiro a de fato levar a sério o esforço de um jovem plebeu a ascender socialmente –, talvez valha a pena tentar entender melhor, no intervalo entre a somatória de ações e o adjetivo que supostamente deveria sintetizá-las, que tipo de artifício está em jogo quando, com o colapso dessa tentativa de individuação que o texto encena, e que teria justamente no sucesso do arrivista o seu maior signo, a paráfrase termina por se revelar uma missão inviável. No caso desse livro especificamente, uma impossibilidade que se deve muito menos à dificuldade de ter acesso aos acontecimentos da trama – que oscila entre a descrição de um exterior marcado pela dissimulação e esses insistentes enclaves de liberdade que são os monólogos interiores – do que à sensação de desconexão associada a certos atos cruciais, que, à força de um engaste dificultoso com o seu entorno, parecem pertencer a seu protagonista da mesma forma que uma errata pertence a um livro.

Para um livro que começa sua ação na cidade imaginária de Verriéres – transformada em modelo reduzido de todas as províncias da França, e da qual o protagonista precisará fugir depois de seduzir a mulher do burgomestre –, o que deve se seguir, a partir disso, é como uma longa curva de ascensão seguida de uma queda ao mesmo tempo rápida e enigmática; monograma por si só que, por mais que não esteja em desacordo com o que acontece no livro, parece também tremendamente reducionista em relação à densidade sócio-histórica que este concentra, e que, estivesse a palavra final com o monograma, seria apenas um pretexto para colocar em destaque a súbita curva ascendente. Por outro lado, na medida em que isso também antecipa o meu próprio texto em relação a si mesmo – ao circunscrever um problema de articulação, diga-se de saída, que nenhuma das referencializações seguintes chegará a plenamente resolver –, esse mesmo gráfico imaginário pode ser visto também como o correlato da própria operação espacializadora que o esforço de referencialização torna inevitável, que, em larga medida, não deixa de ser também uma tentativa de convalescer dessa queda brusca. Se de uma parte tal queda está para tudo o que a antecedeu assim como uma aceleração inexplicada e insana está para uma marcha lenta, de outra, ela gera

também um imediato efeito retroativo sobre essa lentidão, fazendo com que, no limite – e quase tudo o que será dito nos próximos parágrafos não é senão uma tentativa de tornar mais específica essa assertiva – o esforço de suturar e/ou explicar essa descontinuidade, na medida em que não deixa ao leitor nenhuma outra alternativa que não se haver com ela, transforme cada tentativa de leitura numa nova narrativa em duplicata. Narrativa, porém, que, por mais elucidativa e convidativa que possa parecer num primeiro momento – e pouco importa se priorize a ironia do texto ou o seu jogo de remessas com o mundo sócio-histórico – só fará abrir ainda mais o abismo que de início tentava abolir.

Mas, isso dito, antes de entrar nos meandros e complexidades dessa duplicação, talvez valha a pena completar primeiro o trajeto espacial da trama, que a princípio nem parece oferecer maior dificuldade: após pequeno mas ilustrativo entremeio no seminário de Besançon, onde o herói deverá refinar ainda mais as habilidades de intriguista, é um percurso que irá finalmente se desenvolver e se desenlaçar na alta sociedade de Paris, tendo como cenário mais importante a residência do insigne Marques de La Mole, que equivale justamente ao ápice do meu desenho em U. Servindo como ponto de articulação entre esses 3 distintos núcleos diegéticos – e por conseguinte, como a linha que empresta a forma final ao gráfico imaginário do livro – , está o jovem arrivista Julien Sorel; personagem que depois do que parecia ser uma ascensão vertiginosa e inexorável ao melhor estilo de seu ídolo Bonaparte – na qual, graças a sua beleza, auto-controle e hipocrisia, ela não só obtém um título de nobreza como a mão e o amor da caprichosa filha de seu rico patrão – vê-se no fim do livro condenado à morte num julgamento ao mesmo tempo ardiloso, inesperado e absurdo, e que é também o instante no qual a tensão entre realismo e ironia chega ao seu auge. Ainda que esse julgamento funcione, em larga medida, como uma convincente sinopse de todas as inquietações políticas da época – ao trazer à tona a tensão entre o reacionarismo do Concerto Europeu e a ficção das "carreiras abertas ao talento" que é também o tropo mestre da vida de Julien –, ele não parece fazer muito caso de certas convenções mínimas da verossimilhança, a começar pelo estranho veredicto no qual desemboca. Com um laconismo típica e desconcertantemente stendhaliano, ao punir o anti-herói do livro por uma morte que, como todos os leitores sabem, não ocorreu, o aspecto que talvez mais chame atenção nesse veredicto é a facilidade com a qual, num deslizamento que sequer se dá ao trabalho de minimizar sua rudeza, ele literalmente transforma em fato consumado o que todos vimos ser apenas uma tentativa – ainda que confessa, fria e

premeditada. Detalhe, por sua vez, que somado à aparente ausência de motivação do destemperado discurso de Julien – que, ao que tudo indica, poderia ter se livrado sem maior dificuldade da morte se tivesse ficado quieto, reverente e calado – acaba conferindo a toda cena uma certa aura de irrealidade e despropósito, que de início bloqueia também a sua integração no todo que a antecede. Num segundo momento, contudo, se pensarmos no que poderia tentar extrair dessa queda um leitor interessado em salvaguardar o realismo do texto, essa mesma dificuldade de integração, na medida em que nos deixa a princípio completamente desamparados diante da narrativa do romance – em face de um veredicto que se comporta em relação à sua referência como o mais desavergonhado dos mentirosos – pode também fornecer o impulso de que se precisava para saltar rapidamente para fora dele. Considerando ainda a maneira como o texto invoca insistentemente o ano de 1830 – já a partir de um subtítulo que alça essa data à posição de um termo de comparação privilegiado –, o efeito mais flagrante desse salto talvez seja fornecer um sentido *ad hoc* para o aparente absurdo que rasga de cima abaixo o mundo diegético, fazendo com que a quebra sintática renasça agora sob a forma de uma alegoria histórica. O que não significa exatamente o mesmo que esclarecê-la

Com efeito, além de se arriscar a fazer o texto refém de referencialização infinita – onde fortuitas semelhanças entre este e seu entorno temporal se tornam uma forma de amenizar uma inconsistência não mais domesticável intra-diegeticamente – um cotejo mais direto entre texto e realidade em nada irá diminuir o nosso desconforto, que a menção ao ano de 1830 apenas tornará mais agudo. Marcado por uma onda de revoluções liberais em toda a Europa, é certo que esse ano é também um ponto de viragem decisivo para toda a realidade descrita no livro; realidade todavia submetida a um novo "aggiornamento" pelo evento mais importante desse ano na França, que marcará a substituição de uma monarquia legitimista por uma monarquia constitucional censitária. Por mais que não se trate evidentemente de uma relação direta, na linguagem de força de que se serve Julien no seu julgamento, há mais do que um eco refratado da turbulência que levará à destituição de Carlos X; o que tampouco significa que o acontecimento do livro se pretenda como a tradução literária do outro, nem mesmo se se tratasse simplesmente de uma tradução diferida, que se limitasse a aludir ao um evento sem chegar a de fato convertê-lo em matéria narrativa. Não é difícil explicar por quê: se há uma nota dominante na nova ordem política que então emerge, é justamente purgar a herança da Revolução Francesa de todo e qualquer desvio napoleônico; programa que,

se de certa forma dá lugar a uma narrativa muito menos disparatada do que aquela hegemônica durante Restauração – uma narrativa que ainda hoje repercute claramente na obra de um Furet –, dificilmente encontraria eco em alguém como o jovem ambicioso do texto, que teria que continuar tão hipócrita quanto sempre caso resolvesse aderir a ele. Não obstante, se esse vínculo algo irrecusável com o entorno sem dúvida faz de Julien um personagem bem menos intempestivo do que parece, a possibilidade de pensá-lo menos como uma figura do ano de 1830 do que como o futuro do pretérito desse mesmo ano em nada diminuirá a sensação de estranheza gerada por aquilo que a tessitura do livro lhe reserva, através de um veredicto, como já aqui se frisou, que, num crime de lesa majestade referencial, não parece ter pruridos em alterar fatos para tornar punição e delito menos desproporcionais em relação um ao outro. O que, com o perdão da *hybris* hermenêutica que a próxima sugestão encerra, não deixa de ser também uma forma de rendição a um código de verossimilhança – embora nesse caso esse código opere apenas no nível da frase, e por isso torne-se clamorosamente acintoso para quem quer que conheça a sua moldura de enunciação. Com um recuo de uns bons 5 anos, no entanto, a discrepância provocativamente inaceitável assim criada – entre esse famigerado veredicto e a realidade a que este reporta quando violentamente a distorce – está perfeitamente à altura do cinismo hiperbólico que dá à Restauração seu mote, e cujo efeito mais imediato no plano micro-linguístico, como bem mostra Stendhal, é fazer com que as conversas possam versar sobre tudo menos sobre aquilo que mais interessa. Transformado em programa teórico, contudo – que, ao incidir sobre o passado imediato transformado em *bête-noire* a partir de 1815, converte-se no sistemático esforço para tentar varrer do mundo tudo o que pudesse fazê-lo lembrar da ocorrência de uma coisa chamada Revolução Francesa –, esse mesmo cinismo será de certa forma ligeiramente mitigado pela supra-sunção revisionista de 1830, que, muito apropriadamente, substituirá o culto dos Bourbons pelo do bezerro de ouro. Nesse sentido, ainda que isso adicione automaticamente ao livro uma nova ironia dramática – já que, à luz desse excedente de visão que é a história francesa, é como se esse livro se esmerasse em construir uma realidade diegética no ano que é também a soleira do seu aniquilamento –, as veleidades desse "Danton melhorado" chamado Julien nem por isso deixam de parecer menos indecorosas e despropositadas à luz da nova plutocracia que surge; o que curiosamente dá até um certo lastro histórico ao seu destino, se pensarmos que na narrativa histórica que tem em Guizot seu baluarte o interregno jacobino não terá em nada um peso menos aberrante que as imprecações do nosso arrivista. Na forma

dessa espécie de mentira demiúrgica que é a sentença de Julien Sorel, talvez o efeito mais contundente do abismo de impropriedade que ela cria – ao mostrar um exercício de poder completa e confortavelmente desvinculado de qualquer anteparo referencial, a ponto de dar-se inclusive ao luxo de fabricar crimes que sequer se consumaram – seja esvaziar ainda mais a legitimidade e credibilidade desse passado-limiar a que se refere, um passado que já sabemos aquela altura mais que titubeante. Sob o impacto desse poderoso golpe de misericórdia que a narrativa lhe reserva, esse mesmo estado de coisas, de certa forma, surge também como o inquestionável fiador da distorção que a sentença com tanta desfaçatez atualiza. E ao mesmo tempo – se pensarmos nas concessões que necessariamente terão que ser feitas para que a nova ordem surja – como algo muito mais eficaz na série literária do que na série histórica, que, ao que tudo indica, depois do que acaba de ser por ela recentemente desenterrado para respaldar seus novos fins, será agora forçada a ter de fabricar um tipo um pouco mais sofisticado de mentira.

Se ainda assim parece difícil falar em equivalência diante de todas as distorções descaradas que o texto acumula, curioso notar como, longe de reduzir o que aí se narra a um jogo autotélico, uma não-coincidência desse tipo só faz tornar ainda mais intensa a sua ação referencializante, que, a partir dos insuprimíveis resíduos que produz, tende a se mostrar cada vez mais tentadora quanto mais insuficiente se prova cada aproximação direta. A uma certa distância, contudo, na medida em que esse mesmo insaneável intervalo vai ganhando a densidade de um padrão, é quase como se a não-coincidência fosse elevada à posição de tropo totalizante; o que , ao contrário do que seria de se supor a princípio não significa que a relação entre o texto e o presente torne-se por isso menos íntima e visceral. Pelo contrário. No entanto, uma vez que agora toma como matéria prima justamente o resíduo de diferença que separa e destaca o texto da cronologia da história, uma estratégia que surge como bastante convidativa a essa altura – supondo-se que tente insistir um pouco mais nessa tarefa impossível da paráfrase – é, a partir de toda a soma de discrepâncias arroladas nas linhas anteriores, tentar entender qual a retórica implícita na teia de condensações e deslocamentos em que o presente histórico se converte. Além de nos impedir de tratar tais dissonâncias na clave de um experimento esteticista – o que será aliás um tremendo recuo defensivo diante da força que adquire o movimento extático –, é uma hipótese que, sob o anteparo de uma nova alegoria, permite também resignificar a aparente falta de realidade da cena do julgamento, que – não me parece nada exagerado sugerir – é um pouco como o

momento em que a época sonha a si mesma. Na manifesta incongruência que essa cena respira – uma incongruência que se torna especialmente chamativa quando, num arroubo em tudo dissonante com aquilo que o texto havia nos acostumado a esperar dele, o protagonista joga por terra em menos de meia hora todo o esforço em que se concentrara nas 400 páginas anteriores –, teríamos assim o ônus que o texto paga por ter dado finalmente voz e corpo ao que até então permanecera calado por uma surda rede de resistências, ao converter em proferição efetiva o torvelinho que os monólogos interiores de Julien sufocavam. Apenas que, se isso está muito longe de garantir à narrativa sua inteligibilidade plena, talvez seja justamente porque a própria possibilidade de produzir uma representação confiável – a começar pelo recurso a um solene corpo de jurados capaz de dar voz à vontade de todos –, apareça também já de saída comprometida pela violência que essa mesma representação deverá cometer caso queira existir. Se tal violência tem no homicídio inexistente a sua hipérbole, ela também não é menos atuante e efetiva quando, na fala crucial de Julien, é o próprio acusado que se transforma no acusador implacável do seu próprio tempo, ao transferir para aqueles que o interpelam, toda a culpa que este gostariam de nele exorcizar. Ou antes – tendo em vista o potencial ofensivo de uma tal transferência – tornando ainda mais imperativa a expiação que essa fala tão bem descreve e desqualifica. Observe-se ainda que, na medida em que, diante desse mesmo corpo de jurados, essa fala se transforma claramente em sinédoque de todos os jovens plebeus ambiciosos produzidos à sombra do fantasma de Napoleão, ela não deixa de também fornecer a essa mesma ordem que acusa o seu último suspiro de unidade; o que, dependendo da entonação que se escolha para a cena do júri – que, importante frisar, ainda nem começou aqui a ser efetivametne "lida" – pode ser vista tanto como uma ironia quanto como uma peripécia, sem deixar de também ter algo de um rito primitivo. Particularmente inquietante, nesse sentido, é que, mais do que propriamente tentar instaurar a versão mais completa e confiável de um fato passado – do que tentar produzir narrativamente um inocente ou um culpado –, é como se, no limite, na medida em que não pode mais sanear tais instabilidades, essa é uma cena que parece se comprazer cada vez mais em conspirar contra si mesma; haja vista a forma como o que tinha tudo para ser o artifício escatológico por excelência só referenda ainda mais a impossibilidade de um fecho satisfatório para a história de Julien. E isso, claro, não apenas por ser esse julgamento também um perfeito jogo de cartas marcadas; metáfora a essa altura, talvez suave e óbvia demais para dar a medida da complexidade da encenação que este promove. Pelo resultado arbitrário a que chega,

é um jogo que se parece menos com um processo legal do que como a produção *ad hoc* de um bode expiatório; impressão que torna ainda mais injustificado o veredicto final. Se entendido dentro da lógica da unanimidade violenta há pouco evocada – uma lógica que, ao mesmo tempo em que mostra a funcionalidade do rito enquanto fator de coesão, mostra também o ponto para onde tudo converge como resultado de uma escolha perfeitamente cega e aleatória –, não seria nada absurdo então ver em Julien o foco no qual a Restauração descarregaria todo o peso da culpa e /ou má consciência pelas "n" demandas legítimas que cerceia; leitura que adiciona uma nota de martírio heróico à sua condição de "pharmakós" – mas, como se vê, que torna também cada vez mais remota a esperança de uma predicação, ou pelo menos de algo que estanque temporariamente essas reverberações. Num plano um pouco mais abrangente, contudo, se há um efeito que se impõe como cada vez mais inexorável diante desse bloco-mágico de referencializações em que a paráfrase de *O vermelho e o negro* se transforma, ela passa sem dúvida pela perturbação que isso provoca nessa construção meticulosamente sequencializada que é o romance, ao fazer com que, com a radicalização desse jogo de espelhamentos, essa sequencialização se revele marcada por um fundo de instabilidade irremovível, produto dessa mesma irrupção ilegível que ela tenta em vão prender em sua rede sintagmática. Irrupção, como se vê, que, pela resistência que impõe a uma paráfrase satisfatória, demonstra também a impossibilidade de que tal sequencialização funcione como um organismo inteiriço.

O curioso, todavia, é que, longe de representar um bloqueio para o trabalho de análise, uma impossibilidade dessa ordem, na medida em que leva a leitura insistentemente para além de si mesma, produz também um efeito de indistinção com o jogo de remissões que se supõe que teria nos permitido circunscrevê-lo – e que agora já não se sabe mais se é um ponto de partida ou de chegada. Mesmo se permanecendo no plano de uma simples paráfrase como ainda é por enquanto o nosso caso, é um movimento que pode soar mesmo vagamente perverso e até esquizofrênico, na fertilidade em atualizar sentidos que acabam se revelando também insuficientes tão logo se chega mais perto. Ao mesmo tempo, pensando agora na nossa posição de espectadores diante disso – dessa paradoxal mistura de força e fraqueza que emana desse gesto auto-implosivo de Julien –, é uma opacidade que tampouco é incompatível com a empatia, por maior que seja também a distância criada pelo acento irônico da narração, que tende a funcionar como defesa contra uma adesão irrestrita. Ainda que não deixe de ser uma reação quase automática diante do tribunal corrompido que o

condena, trata-se de uma empatia, no limite, que se por um lado é quase como uma reação imediata diante do descalabro que encerra a sentença final, por outro, pode ser lida também com um efeito cumulativo criado pelo ângulo no qual somos posicionados ao longo de todo o livro, tornados cúmplices permanentes de seus monólogos ora cínicos, ora inconformistas. Além de fornecerem muitas vezes um comentário extremamente agudo do que acontece à sua volta, e dessa foram realçarem ainda mais a superioridade intelectual de Julien, esses mesmos monólogos, por mais ambígua que seja às vezes sua ressonância, jamais chegam a ser explicitamente desautorizados e/ou matizados pelo não menos mordaz narrador, que assim parece fazer de sua própria criatura uma espécie de duplo diegético. Não é menos verdade, porém, que, por mais justas que possam parecer as reivindicações do herói, e por mais inquestionável que seja a inteligência que esse revelou ao longo de todos os capítulos anteriores, a evidente falta de tato com que são expostas diante do júri em nada fica a dever em absurdo ao que veremos cristalizado na sentença de morte, que lida por esse viés, mas apenas por esse, não deixa de ter também uma certa "justiça". Para todos os que se recordem da última réplica do herói, contudo, é um efeito que se deve muito mais ao tom melodramático e confrontativo do que é dito do que ao maior ou menor valor de verdade do que se diz, e que a rigor, ainda mais se pensarmos no fantasma da revolução de Julho que impreterivelmente o assombra, parece apenas colocar em viva voz uma opinião plausível e realista, ainda que não completamente hegemônica. Servindo por isso mesmo também de prolepse para a derrocada extra-diegética do arqui-reacionário Carlos X, pode-se mesmo dizer que a condenação é assim transformada na conseqüência de uma simples quebra de decoro, que dá lugar então ao antropomorfismo hiperbólico graças a que Julien transforma tudo o que não é ele próprio numa gigantesca segunda pessoa do plural, diante de quem ele se põe a improvisar uma interpelação desabrida. Sob o fundo de dissimulação virtuosística que, até segunda ordem, parece ser dessa personagem o maior atributo, é uma interpelação que parece algo muito próximo de uma obra apócrifa. Vendo o problema sob uma lógica menos calculista, no entanto – ou então, pensando nele menos como um gesto de pleno direito do que um relaxamento temporário, mas ainda assim fatal –, a descontinuidade criada pelo gesto súbito se torna também um modo de trazer à tona um vetor destrutivo até então apenas latente. Menos um predicado associável a um sujeito empírico do que um ponto em que uma saturação tropológica transborda e se transforma em ato, não é difícil identificar nesse vetor a mesma força que deve ser sobrepujada para

que o constructo sintático se torne cada vez mais consistente e complicado – para que o *ambitus* de Julien submeta toda a sua adjacência a seu controle; efeito, numa visada retroativa, que não deixa de ser também a nêmese daquele mesmo "primeiro impulso" que Julien aprendera com tanto apuro a sufocar. Se lida assim como uma espécie de alívio catártico de uma sobrecarga longamente suportada, é uma irrupção que fica numa zona fantasma entre o blefe hiperbólico e a auto-sabotagem – mas que, se levada às conseqüências mais extremas, faz desse bode expiatório também um mártir voluntário. O que aqui não é senão o corolário imediato da decisão de deixar de fingir, uma decisão da qual Julien se desincumbe com auto-consciência de um ator brechtiano. Ou talvez isso seja apenas outra impressão fortuita: pois se é o caso de levar até o extremo a hipótese de que Julien na verdade tudo controla, uma maneira um pouco menos serena de cercar esse torvelinho é ver então, no comportamento intempestivo a que sucumbe Julien em horas tão crucialmente inadequadas – uma conduta que se manifesta primeiro através do tiro friamente desferido contra a primeira benfeitora que o denunciara, e culmina no discurso de improviso que selará irrevogavelmente sua sorte – a tentativa de promover uma espécie de suicídio por pessoa interposta. Talvez apenas por ter finalmente se cansado de encenar o tempo todo.

Para alguém que havia se colocado desde o princípio como um confesso discípulo de Tartufo – e um discípulo dos mais empenhados, a julgar pela impressionante soma de hipocrisias que esses dois solitários gestos intempestivos vêm explodir –, o efeito de tais descontinuidades, na contabilidade final do livro, parece muito próximo ao de um terrremoto. Signo tanto de transbordamento quanto de uma exaustão completa, tanto de coragem quanto de desistência, se esses são gestos que podem por isso ter seu impacto parcialmente explicado à luz de tudo o que vinha se suportando até então – daquilo que se sufocava dentro do cárcere interior que dá ao código hipócrita seu sustentáculo –, a dissonância que esses gestos criam em relação a todas as ações precedentes se mantém como um desafio aberto a tentativas de paráfrase como esta. Ao mesmo tempo, contudo – e é importante não perder de vista ainda a minha distinção estratégica entre paráfrase e leitura –, se um dos resultados mais flagrantes dessa quebra final é nivelar sucesso e o fracasso como resultados igualmente válidos e permutáveis de um só equilíbrio tênue, uma alternativa que a essa altura pode até parecer tentadora por pura e simples exaustão é colocar todo o romance sob a égide do mais descontrolado discricionarismo, como um cenário no qual o narrador atuaria com a mesma imprevisibilidade de um déspota caprichoso. O que, se surge até como

uma visão plausível diante da cascata de incongruências que o desfecho acumula – dada a dificuldade de dizer ao certo se a derrota se Julien é de fato uma derrota; se não é também a prova mais incisiva de uma superioridade que parecia até então eminentemente virtual –, não o é mais se pensarmos também na poderosa intimação de síntese em que essa mesma soma de incongruências se traduz. E que passa sem dúvida por binarismos inapelavelmente reducionistas como vitória X derrota, também o pomo de discórdia que deflagra essa proliferação de paráfrases. Diga-se de passagem, aliás, que se, como já foi também ressaltado páginas atrás, entre as conseqüências mais inevitáveis desse desfecho – que se parece com um enclave de inverossimilhança numa floresta cercada de escrúpulo e detalhismo por todos os lados – está justamente tornar inevitável um olhar retroativo como o nosso – pouco importa que isso aumente ainda mais a zona de treva em torno de tudo o que Julien explicitamente diz, fala e pensa –, não deixa de ser curioso como, num novo salto, o que até agora se vinha buscando num lugar exterior ao da clausura do texto – pendendo entre o amparo na série histórica e uma tentativa de alegorização girardiana da cena do julgamento – apareça também claramente antecipado e prefigurado numa série de passagens anteriores, que, não por acaso, tem muito menos a ver com o plano no qual se tenta encadear em série as ações das personagens do que com a natureza da rede tropológica que as emoldura e comenta. Se estão longe de diminuir a opacidade do todo, são passagens que se parecem às vezes quase com uma tradução estenográfica daquilo a que compete à narrativa dar corpo – o que nesse caso toma muitas vezes a forma de um movimento de oscilação contínua entre os diferentes níveis ontológicos que compõem o texto. Mais precisamente, entre o tropo utilizado como mecanismo defensivo secundário em relação aos eventos que tenta compreender, e a dobra pela qual esse tropo se converte num vetor efetivo no andamento da trama, sem que isso tampouco signifique uma integração perfeita. Transformadas assim em substitutos analógicos de algo de que nenhum comentário ou referencialização chegará a plenamente dar conta, essas mesmas passagens – que, no primeiro momento em que surgem, soam quase como uma interrupção em relação ao entorno – parecem também encenar numa nova antecipação o próprio trabalho de uma leitura crítica, como se pode ver, por exemplo, nesse trecho estrategicamente posto entre parênteses pelo nosso oblíquo narrador. O que é tanto uma forma de isolá-lo da narrativa quanto de colocá-lo – algo impositivamente – em destaque:

(Aqui o autor teria apreciado colocar uma página de reticências. Isso não teria a menor graça, disse o editor, e num escrito tão frívolo perder a graça é morrer.

– A política – continua o autor – é uma pedra amarrada no pescoço da literatura e que, em menos de 6 meses a faz submergir. A política, entre os interesses da imaginação, é um tiro de pistola no meio de um concerto. Esse ruído é dissonante sem ser enérgico. Não se harmoniza com o som de nenhum instrumento. Essa política vai ofender moralmente metade dos leitores e aborrecer a outra metade, que a achou bem mais interessante e vibrante no jornal da manhã.

– Se os personagens não falarem de política – continua o editor -, não serão mais franceses de 1830, e seu livro não será mais um espelho de acordo com suas pretensões...) (STENDHAL,2003, P. 406)

Já a partir do contágio de níveis ontológicos que aqui se instaura – quando um comentário que se esperaria marcado pelo selo de assertividade da voz do narrador onisciente se vê quebrado pela intromissão de uma personagem que outros prefeririam confinar nos bastidores –, essa é uma passagem que parece sintetizar e extrapolar tudo o que vinha sendo discutido até aqui. A partir da prolepse instigada pela intromissão do editor, é um momento que se torna também o equivalente de um salto brusco, por meio do qual a narrativa literalmente parece tentar antecipar-se a si mesma, e com isso já de saída se desculpar pelo equívoco que irá depois criar, quer queira, quer não. À luz da intenção explicitada na primeira frase, o trecho surge atravessado por forças antagônicas e inconciliáveis logo no seu primeiro parágrafo, quando o que parece ser a continuidade da primeira frase – ou antes uma tentativa de emular a voz anônima da opinião, via discurso indireto livre – revela-se como nada mais que a réplica em discurso direto de uma autoridade até então insuspeita, mas nem por isso menos poderosa. Autoridade que parece ser quem em última instância controla aquele que controla a narrativa – ou que pelo menos até então, assim se apresentava. E ainda estamos apenas no começo: funcionando também como um recurso de ênfase em meio à enganosa configuração cênica do primeiro parágrafo, o travessão que selará a nova inflexão da voz do nosso autor dá ao raciocínio aforístico que lhe segue o peso e a urgência da réplica de um artífice acuado, que se vê obrigado a prestar contas a um outro pelas decisões que toma em relação ao seu próprio universo. Ao mesmo tempo, sendo esse um diálogo que começa bem antes que surja o primeiro travessão, nada mais compreensível que, ao tentar sanear o déficit de legitimidade que a intromissão do outro revela, a defesa do autor tenha menos a forma de um argumento ponderado que de um assalto metafórico, que dá quase a impressão de querer se impor a si mesmo pelo efeito de saturação que provoca. Sem ter contudo um vínculo direto com o aparte do editor – que parece muito

mais preocupado com a eficácia do *Witz* do que com o grau de adequação do livro à realidade a fidelidade política do seu tempo –, é uma réplica que poderia ser confundida também, num primeiro momento, com uma tentativa de definição muito mais genérica do que de fato é, não fosse o detalhe de que, com o prosseguimento da frase, os atributos vinculados à palavra "política" aparecem antes como um subterfúgio para dar respaldo ao banimento dessa mesma matéria do corpo da narrativa. Seguindo tal raciocínio, no entanto, se a comparação com a pedra amarrada no pescoço com que a fala se inicia pode ser vista como um ponto a mais a favor desse descarte sumário – tendo em vista o efeito fatal que o predicado exerce sobre o corpo daquela em que é amarrado –, a frase subseqüente ostenta uma textura muito mais ambígua, ainda que a princípio pareça apenas ratificar a necessidade da exclusão. Com o seguimento do raciocínio, porém, a minúcia com que a metáfora do tiro de pistola é depois cercada e especificada – com uma precisão que parece mais digna de um *connaisseur* musical que de um comentarista político – sugere também algo como um excesso de intimidade com a matéria que se supõe desprezada, ao mesmo tempo em que cria sutilmente uma confusão, entre o valor por assim dizer absoluto da política – se entendida como algo como um naco de "musique concrète" em meio à orquestração – e a eficácia retórica dessa política em relação ao seu auditório, que, a estar correto o prognóstico do nosso autor, caso o livro prefira seguir a recomendação que esse mesmo autor pretende invalidar, estará fadado a oscilar desanimadoramente entre a ofensa e o tédio.

Da perspectiva de quem lê *O vermelho e o negro* pela primeira vez, é um parêntese que, descontadas essas sutilezas mais microscópicas, soa ostensivamente desarticulado em relação ao restante, o que não o impede no entanto de impor-se à memória. Com uma dicção que tem todos os componentes de uma frase de efeito, a primeira nota estranha, talvez, que também coloca essa frase nos antípodas de qualquer provérbio, fica por conta do caráter estudadamente pouco enérgico do tiro de pistola; qualidade que não se sabe mais se se refere à arma ou àquele que a carrega, e que não deixa de soar enigmática diante do que tinha tudo para ser uma quebra total. O mesmo podendo dizer também do adjetivo "dissonante", que aplicado ao ruído em que agora se transformou o que se apresentava inicialmente como um gesto homicida – nem que dirigido apenas contra a harmonia da orquestra –, é quase como um esforço para submeter a uma craveira musical aquilo que nada mais é que a negação da própria música. Ou então, lendo a cena menos de acordo com os parâmetros de 1830 do que com os nossos, como algo que é em relação à musica tanto uma exterioridade como uma

nova demarcação de fronteira – se por música entender-se aqui, com uma pequena ajuda de Jacques Attalli, um contínuo movimento de supra-sunção daquilo que se antes tinha na conta de ruído. Isso dito, porém, se há ainda um ponto em que o enigma do tiro em que se transformou a pedra no pescoço parece bem menos ameaçador por exemplo do que aquele que cerca as condições de possibilidade ficcionais e sociais da execução de Julien Sorel, isso se deve em grande parte ao detalhe de que, pelo menos num primeiro momento, esse é um enigma que aparece de certa forma sobredeterminado por uma teia de tropos mais restrita – e sem dúvida muito mais cerrada e explícita do que aquela a que se pode tentar reduzir entidades como o ano de 1830 ou a Revolução Francesa. Contando com o generoso anteparo de todas as ações narradas além dos dois parênteses, esse mesmíssimo tiro, no entanto, há de permanecer por algumas dezenas de páginas como uma espécie de pergunta ressoando na memória do leitor, e ao mesmo tempo como uma imagem aparentemente desconectada do desenrolar da narrativa – impressão passível de ser porém amenizada por uma leitura um pouco mais atenta do trecho acima, que de resto parece muito mais algo interrompido do que propriamente concluído, tal é a dificuldade de saber qual entre as duas vozes é a autoridade mais legítima. Efeito que pode ser também uma ótima estratégia para gerar suspense e coesão – cabendo à soma dos atos que daí se seguirá funcionar como um voto de minerva para um debate que ao que tudo indica terminou empatado. Observe-se também que, mesmo que o editor apareça nesse parêntese na posição de quem dá a última palavra, curioso notar como ter a última palavra, neste caso, significa pura e simplesmente recordar o autor da própria passagem na qual ele tentara definir o sentido do seu livro. Se essa menção não deixa de ser por um lado também uma forma de reconhecer a quem cabe o papel de última instância nesse dissídio, por outro, ela não é menos a afirmação da clivagem performativa que o texto incessantemente engendra, ao gerar um tipo de suspensão, na melhor das hipóteses, que torna ainda mais remota a esperança de que o problema tenha sido resolvido ou encerrado. E de fato não foi. Tanto que voltará depois com toda força na cena da tentativa do homicídio de Madame de Rênal, que, se entendida agora à luz desse precedente, é talvez o melhor exemplo encontrável da já referida confusão de níveis ontológicos com que o livro vai se constituindo: ao fazer de um tropo algo excêntrico, até mesmo lateral, o elo mais decisivo da teia que acabará unificando a vida de Julien – nem que seja apenas por meio de um certeiro mas injustificável golpe de guilhotina –, é um retorno que, corroendo de forma ainda mais abrasiva a miragem sequencializadora – mas dessa vez sem precisar pedir qualquer

ajuda à série histórica – converte-se num verdadeiro imperativo para quem quer que leia o livro. Pois não deve ser certamente apenas coincidência aqui – se é o caso de reforçar ainda mais algo que, pelo potencial de totalização que daí irradia, já tem a força irresistível de uma ordem resoluta e inequívoca – que os mesmos atributos conferidos na página 406 ao tiro de pistola metafórico – desde o seu caráter pouco enérgico até a dissonância que produz em relação ao entorno – tornem-se perfeitamente adequados para o entendimento da cena em que o auditório da sala de concerto será transformado em tribunal, no que não é, a meu ver, nada mais que uma outra tentativa de predicar ao tiro de pistola. Um tiro que não poderia ter equivalente mais adequado do que a própria fala de Julien:

Dominara até então sua comoção e mantivera sua resolução de não falar; mas quando o presidente do tribunal perguntou se tinha alguma coisa a acrescentar, levantou-se. Via diante de si os olhos da sra. Derville que, com aquela iluminação, pareceram-lhe bem brilhantes. “Estaria chorando por acaso?”, pensou.

– Senhores jurados, o horror do desprezo, que acreditava poder enfrentar no momento da morte, me faz tomar a palavra. Senhores jurados, não tenho a honra de pertencer à sua classe, vêem em mim um camponês que se revoltou contra a baixeza de sua sorte. Não lhes peço nenhuma graça – continuou Julien firmando a voz. – Não tenho ilusões, a morte me espera: ela será justa. Fui capaz de atentar contra a vida da mulher mais digna de todo o respeito, de todas as homenagens. A sra. de Rênal foi para mim como uma mãe. Meu crime é atroz e foi *premeditado*. Mereci portanto a morte, senhores jurados. Mas, ainda que fosse menos culpado, vejo homens que, sem se deterem em tudo que minha juventude possa merecer de piedade, vão querer punir em mim e desencorajar para sempre essa classe de jovens que, nascidos numa classe inferior e de alguma forma oprimidos pela pobreza, têm a sorte de conseguir uma boa educação e a audácia de misturar-se ao que o orgulho dos ricos chama de boa sociedade. (STENDHAL, 2003, P. 520-1)

Mantendo como se vê uma serenidade e uma coerência sintática até surpreendentes para uma fala aparentemente improvisada, e que, como também dá a impressão de insinuar a moldura do narrador, é muito menos uma decisão que o transbordamento de uma comoção que não mais se domina, o travessão que responde pelo nome de Julien Sorel não poderia produzir uma quebra mais impressiva em relação ao seu último pensamento posto entre aspas. Mas, uma vez que a personagem tampouco parece estar segura do que irá fazer, é um pensamento que pode ser também a pergunta retórica de que ele precisava para dar vazão a seu talento cênico, e, medindo nos rostos dos outros o efeito de suas palavras, tentar tornar menos ambíguo o sentido das lágrimas

da senhora Derville. A julgar ainda pelo aparte no qual o autor intervém para, como é de praxe a qualquer bom "metteur-en-scène", frisar o ponto exato em que a voz da personagem se firma e parece ganhar convicção, seu raciocínio cobre uma transição algo inesperada da fraqueza para a força, cujo resultado é fazer com que, num movimento tão infinitesimal quanto calamitoso, a ficção da vaidade ultrajada de Julien – pelo desprezo que acredita ler nos olhos dos jurados a cuja classe não tem a honra de pertencer – torne-se então o estimulante que o levará a algo como uma exibição suicida de coragem, que aliás vai ficando cada vez mais hiperbólica à medida que o discurso progride. Por não fazer nenhum esforço para diminuir a gravidade do crime cometido, o seu desempenho retórico nessa cena já aparece por isso de saída desqualificado pela nódoa da soberba, mas irá se tornar ainda mais explosivo a partir do ponto em que, num novo glissando totalizante, tentar se transformar esse mesmo gesto criminoso na alegoria de algo infinitamente mais amplo e representativo. Do que resulta uma torção, por sua vez, que, quase como num giro de 180 graus que inverte de forma vertiginosa os lugares cênicos, acaba justamente por retirar de Julien a mesma culpa que atrairá sobre si quando se referia à sra. De Rênal. Uma dobra que nesse caso talvez seja veloz e pretensiosa demais para conseguir parecer também sincera. Entre um momento e outro, porém – entre a narração de homicídio fracassado e o salto panorâmico que desresponsabiliza a sua "classe de jovens" em relação à sua época –, há ainda a quebra provocada pela inscrição não menos insólita no texto de uma frase literalmente pós-tumular ("mereci portanto a morte"), por meio da qual a personagem realiza agora um duplo crime: além de usurpar aquilo que deveria ser até segunda ordem prerrogativa exclusiva dos jurados, trata-se de uma frase que, por só poder estar na boca de uma pessoa viva em sentido literal – por ser exatamente aquilo que não se pode mais dizer tão logo sobrevenha a morte –, adiciona uma nova ressonância bizarra à suposta gravidade da cena, que decorre da contradição performativa que o pretérito perfeito cria em meio ao que deveria ser uma última tentativa de defesa. Mesmo se inteligível também como um artifício retórico – como talvez uma forma de, para aumentar o *pathos* da situação, descrever como um fato consumado o que até que venha a sentença final é apenas uma hipótese –, ela nem por isso deixa de ser menos insolente e suicida no efeito que provoca, e por isso, na medida em que não parece deixar a Julien nenhuma outra alternativa que não a de sofrer punição, é quase como um esforço *in extremis* de reafirmar o domínio narrativo de que a personagem tanto se orgulhara em capítulos anteriores. Ao que tudo indica, um esforço nada vão – ainda que nem por isso menos

atravessado por desnorteantes descontinuidades, por meio das quais, pouco a pouco, a arbitrariedade e a força disruptiva do gesto criminoso gerariam ressonâncias capazes de criar um curto circuito com a narrativa mais abrangente da história, da qual essa força se propõe a ser também uma violenta rasura. Mais do que isso: ao reduzir aqueles que o condenam a meros executores de uma trama que ele mesmo confeccionou e concluiu, a provocação contida na tal frase, além de inverter bruscamente o papel de dominador e dominado, se tornará ainda mais incisiva com o salto de raciocínio que a sucede. Conferindo um lastro de insurreição jacobina ao que parecia ser somente uma temporária privação e auto-controle, e minimizando assim a impressão de improviso insolente que o foco sobre a senhora Derville poderia suscitar, é um salto que se liga de forma ainda mais inexorável à personalidade e à origem plebéia do seu autor e, nesse mesmo movimento, faz também do veredicto dado pelos seus oponentes a mais perfeita confirmação e punição que esse ininteligível arroubo possa merecer.

Mais do que apenas uma tentativa de fazer justiça aos fatos, portanto – ou de eventualmente esvaziar a força e o significado de um gesto submetendo-o ao atrito corrosivo de seus atenuantes –, a peroração de Julien, sob essa ótica, revela-se também como o mais feliz de todos os atos performativos encenados no livro – um logro que transforma toda a platéia à sua volta no marionete do desfecho grandiloqüente que para si reservou. Ao mesmo tempo, por mais que, se considerarmos os saltos realizados entre uma frase e outra, este seja também um raciocínio que balança um tanto rapidamente demais entre posições discrepantes – a ponto de tornar cada vez mais baça a fronteira entre a vaidade e a vontade geral, entre o gosto pelo efeito teatral e a exigência de dar corpo a uma demanda legítima –, a disposição em ainda assim se antecipar à sentença do júri não deixa de emprestar ao quase suicida uma dignidade muito parecida com a de um herói trágico; o que não significa que se trate efetivamente de um. No entanto, por mais que essa dignidade não seja aqui dissociável de um gritante incoerência – ao menos de ponto de vista de quem se atenha somente à trajetória pregressa de Julien Sorel –, o fato é que essa fala não só torna a possibilidade de pedir desculpa ou clemência uma hipótese impensável como também faz com que, irrevogavelmente, uma ação praticada durante uma súbita e /ou suposta privação de lucidez – hipótese da qual o enunciador se livrará com a ênfase sobre a palavra “premeditada”, reforçada pelo itálico que a destaca no corpo do texto – não tenham um peso em nada menor do que a de uma ação que resulta de uma escolha consciente e ponderada. Interessante notar, porém, que sem embargo de todas as repercussões assim ativadas, é uma ação que não deixa de ser

ainda tremendamente irônica em relação a todo o movimento que dá tom da narrativa – mesmo porque, se entendida também como o embate do leitor com a nebulosa de predicados inconciliáveis com que se tenta capturar Julien, ela caminha exatamente no sentido de aumentar cada vez mais a distância entre a protagonista e seus próprios gestos. Longe de ser um efeito randômico, no entanto, é uma dificuldade que surge também claramente antecipada, para qualquer leitor atento, na forma não raro estranhamente apática com que Julien comenta entre aspas muitas das situações do livro, quase como se não chegasse a ser de fato afetado por elas. Ou então – o que não é decididamente a mesma coisa – como se a sofisticada consciência cênica que seus comentários em *off* revelam tornasse impossível para ele agir ou falar sem perder de vista o efeito retórico produzido. Donde um tipo de desprendimento que, ao tornar ainda mais aguda a distância do personagem em relação a si próprio, torna-se também uma ótima matéria prima para uma resposta imprevisível – que, nesse caso, não é senão o corolário de se alargar até o infinito o leque dos fingimentos e dos blefes possíveis.

De outra parte – pensando agora menos nos termos dessa liberdade na clausura do que nas resistências acionadas por essa atualização extemporânea –, não se deve também perder de vista que, quanto mais a fala de Julien embaça a distinção entre dolo e culpa, mais esvaziado de sentido se torna o rito jurídico a que ela se submete; um rito, portanto, no confronto com essa espécie de medida incomensurável em que Julien se transforma, que se vê reduzido a uma mera seqüência de protocolos ocos, que não visa senão emprestar um verniz de civilidade a um assassinato. O que é talvez o principal benéfico secundário obtido da nova pose trágica de Julien. Em suma: ao abdicar quase num *potlatch* de qualquer resquício de piedade em relação a si mesmo, é quase como se Julien reinscrevesse esse rito dentro dos seus próprios limites históricos, ao fazê-lo funcionar quase como uma forma que gira em falso em relação ao personagem a que tenta absorver. E ao mesmo tempo – na medida em que tampouco há qualquer possibilidade de que o acusado encampe ou respeite minimamente as premissas daqueles que o acusam –, convertendo a eventual produção de verdade que do rito se supõe ser o telos em nada mais que um anteparo defensivo diante de algo que parece escapar com insistência ao julgamento, tanto o do júri quanto o do leitor. Uma entidade cuja principal força é revelar, a cada mudança de linha, toda a insuficiência dos adjetivos com que se tentava amenizar a volatilidade dos seus gestos e/ou pensamentos. Todavia, diante da artificialidade de que se impregna cada vez mais a cena em questão, é quase como se não fosse possível mais haver um gesto inocente; o que acaba por

projetar uma suspeita um tanto quanto demoníaca até mesmo sobre os atos mais casuais, como por exemplo o próprio vocativo “senhores jurados” com que Julien inicia seu discurso. Sem dúvida, essa é uma apóstrofe que pode até passar despercebida na comparação com a violência do que se seguirá – e que, no entanto, se vista de perto, traz em si latentes uma série de implicações retóricas, que, uma vez acionado o movimento da crueldade analítica, são justamente aquilo que não se pode tomar mais como uma coisa natural diante de todas as dissonâncias que irão se avolumar em torno dela. Pois, num registro tão inodoro e protocolar, esse vocativo realiza também a seu modo uma distorção incalculável – que nesse caso resulta muito menos do desvio que significa em relação seu entorno do que da própria convenção sinedóquica a que deve se dobrar, caso queira de fato tornar possível a miragem de comunicação com esse mesmo entorno. E não sem reveses: diante de um auditório até então claramente dividido entre muitos homens hostis e os palpitantes corações femininos, esse vocativo certamente está longe de fazer jus à cisão que Julien provoca sobre seu auditório; coisa que, limitações temporais à parte, só torna ainda mais agudo o conflito de faculdades que esse auditório, premeditadamente ou não, alegoriza – ao contrapor a impiedade e a indiferença daqueles que tem o poder de decidir à compaixão impotente e lacrimosa daquelas a quem a apóstrofe sequer se dá ao trabalho de mencionar. Por outro lado, ao passar resolutamente por cima desse conflito, o fatídico “senhores jurados” de Julien traz à tona também a distorção necessariamente embutida na pretensão desse mesmo corpo de jurados de falar em nome de “todos” – distorção que talvez pudesse ser consideravelmente atenuada se, por exemplo, Julien resolvesse ser um pouco mais ecumênico em sua apóstrofe, substituindo o “senhores jurados” por “senhoras e senhores”. Vale ressaltar, contudo, que, se pensarmos que o gênero da totalidade interpelada por nosso herói pode ser apenas o produto de uma convenção automatizada de brevidade, outra maneira de resignificar essa mesma apóstrofe é vê-la como o subterfúgio capaz de fazer desse corpo de jurados também um representante dos clamores femininos, que não são menos parte daquela sociedade do que os homens. Subterfúgio que, além de sobre-carregar a responsabilidade do júri, tem o mérito de tornar ainda mais palpável a supressão que o veredicto encerra. De certa forma, porém, ao criar uma polarização nítida e intransponível entre o herói solitário e seus inimigos – que desse modo se individualiza e se crispa em relação à teia de alianças e favorecimentos com a qual antes pactuava –, a apóstrofe só faz reforçar ainda mais a função de bode expiatório já aqui referida, ainda que nesse caso seja essa uma função

linguisticamente produzida por ninguém menos que o próprio enunciador. Paradoxalmente, se se trata de um gesto em tudo dissonante com a "hipocrisia heróica" de Julien – gesto que, ao incidir retroativamente sobre a ficção da coerência da personagem, se oferece por isso mesmo como um desafio perpétuo a quem queira entendê-lo – é esse também um dos poucos senão o único momento no livro em que a protagonista parece efetivamente exteriorizar suas opiniões entre aspas, ao invés de simplesmente escondê-las ou eufemizá-las. O que pode até soar como um alívio diante de toda a tensão acumulada, que agora se irradia sob a forma de uma catarse que é também literalmente uma descarga. Especialmente curioso, no entanto, é que, se nas frases pelas quais terminará sendo guilhotinado nos capítulos seguintes, a personagem nada mais faz que dar vazão a algo que já sabíamos todo o tempo à beira de transbordar, a passagem de um ponto até o outro – de uma reserva de opacidade livre até a explicitação a viva voz – parece-se talvez um pouco demais com um lapso momentâneo, quase um destempero ditado por um assomo de vaidade – à apreciável distância portanto da lucidez que se supõe que deveria acompanhar uma fala catártica. Ainda mais uma fala com efeito tão fatal e totalizante. Mas não se trata certamente de uma ocorrência isolada: no intervalo que vai da conversão do pensamento até uma elocução pública – ou, colocando o mesmo problema em outro registro, de uma perturbação indefinida até o movimento corporal que o totaliza em gesto –, trata-se de uma tradução que, como quase tudo em *O vermelho e o negro*, surge inapelavelmente comprometida pela traição que realiza em relação a seu referente primeiro. E isso tanto por aquilo que ela deve calar ou suprimir para se tornar eficaz quanto pela possibilidade de que – e a seqüência em que Julien tenta matar a Madame de Rênal é nesse sentido paradigmática – essa tradução seja suprimida, substituída ou elidida por um outro gesto ou não-gesto qualquer, tão logo se consiga adiar ou recanalizar a força do rompante. Ou simplesmente dê lugar a algo muito mais calamitoso do que seríamos capazes de prever:

> Julien entrou na igreja nova de Verriéres. Todas as janelas altas do edificio estavam veladas por cortinas carmesim. Julien foi parar alguns passos atrás do banco da sra. de Rênal. Pareceu-lhe que ela rezava com fervor. A visão daquela mulher que ele tanto amara fez tremer o braço de Julien de tal maneira que não pôde, de início, realizar seu propósito. "Não posso", dizia consigo mesmo, "fisicamente não posso".
> Naquela instante o jovem clérigo que auxiliava a missa anunciou a *Ascensão*. A sra. de Rênal baixou a cabeça que, por um instante, ficou quase que inteiramente escondida pelas dobras de seu xale. Julien não a reconhecia mais tão bem; atirou uma vez e errou; atirou uma segunda vez e ela caiu. (STENDHAL, 2003, p. 486)

Paradigmático do tato de Stendhal quando se põe ao mesmo tempo a ligar e separar pensamentos e atos, esse trecho pode ser visto também com a narrativização do sobrepujamento sem o qual nenhuma ação acontece – no caso, um sobrepujamento que, ao se exteriorizar no gesto criminoso de Julien, sela também a derrota da própria voz em off da sua consciência. Uma derrota que produz por sua vez certo sobressalto, já que parecia um resultado perfeitamente duvidoso no final do primeiro parágrafo acima transcrito, que logo dará lugar a uma descrição impessoalmente panorâmica da cena do crime. E no entanto, não obstante toda a violência contida no salto de uma linha para outra – que aparentemente perfaz a elisão sumária de tudo o que teria retirado Julien de sua posição passiva – mesmo a dúvida transformada em bloqueio temporal na pequena frase entre aspas nada é em comparação com o que será narrado em seguida, e que de certa forma parece também esclarecer o mecanismo dessa passagem ao ato. Afinal, sob o fundo de uma paralisia que surgia primeiro como efeito de uma cisão entre corpo e mente, o dobra por meio da qual esse impasse será solucionado no parágrafo seguinte só faz levar a um ponto ainda mais extremo a vocação do protagonista para se lograr a si mesmo, bastante evidente no detalhe de que, para finalmente alvejar o seu alvo premeditado, Julien tenha que primeiro não conseguir ser mais capaz de reconhecê-la tão bem. Donde de certo – para efeito de persuasão imediata – o papel providencial das dobras do xale que parcialmente escondem e desfiguram o rosto da benfeitora, e sem cuja intervenção, de resto, o plano de Julien talvez tivesse que permanecer em estado virtual. Vencida a resistência, no entanto, na medida em que esse é uma agressão dirigida contra alguém que na verdade não mais parece ser quem de fato é – pelo menos durante o curto intervalo necessário para puxar duas vezes um gatilho –, nada mais compreensível que, nas duas frases com as quais esse gesto é secamente narrado, a ação de atirar se veja como que transformada numa espécie de falso verbo intransitivo, que também se parece com uma parapraxia verbal – se pensarmos na carga de aleatoriedade fornecida pela conjunção aditiva que se repete. Se tende a soar quase formulaica na sua primeira ocorrência – quando trata-se justamente de fazer as vezes do alvo elidido no falso transitivo “atirou” –, essa conjunção se torna muito mais perturbadora depois do segundo tiro – e não apenas por aparecer como o elo essencial de uma frase críptica, que, com uma austeridade que roça de leve o monstruoso, encerra bruscamente o capítulo sem sequer dar a dimensão do estrago produzido. Reiterando a momentânea vitória do corpo sobre a voz em off, o que talvez haja de mais perturbador na rarefação

de marcadores espaço-temporais passa de certo pela maneira como, na última linha citada, o que é o efeito inexorável de uma agressão bem sucedida aparece unido sintaticamente sem qualquer espécie de ênfase, quase como se se tratasse de duas ações espacialmente contíguas, mas desvinculadas, quase independentes. Daí também porque, ao fazer com que a necessidade de uma ordenação seqüencial comece a também como que funcionar contra si mesma, a maneira como o narrador se aproxima da ação de Julien – ainda que dessa vez com uma textura mais concreta do que em todas as anteriores tentativas de paráfrase histórica – tenha sua força exponenciada na medida direta daquilo que elide, e seja também a seu modo um retumbante mas ilustrativo fracasso: ao tomar para si a tarefa de dispor numa ordem sintagmática justamente aquilo que mostra o caráter secundário, para não dizer até falacioso, dessa mesma ordem, é uma tarefa que só se pode efetivar a um ônus pesadíssimo, tornado evidente quando, ao encaixar um gesto perturbador na cravilha de uma simples conjunção, a frase abra sobre si mesma uma ferida incicatrizável, não menos perturbadora por aquilo que contém do que por aquilo que não pode mais conter. De outra parte, ao mesmo tempo em que tudo isso torna ainda mais opaca a agressão de Julien, o vínculo entre o sujeito ainda dubitativo do final de um parágrafo e a conversão aproximativa dessa mesma dúvida em sangue e ruídos nem por isso se torna menos sólido, fatal e inexorável. O que, em mais de um sentido, pode ser também uma maneira torta de encenar o artifício pelo qual, por mais que se tente, a impossibilidade de sanear esse vácuo entre uma ação e outra torna ainda mais instável e arbitrário aquilo em que tais ações se transformarão assim que forem julgadas e contabilizadas.

Confrontada agora com a fala de Julien no tribunal, outro aspecto bastante notável, nas duas últimas passagens citadas, é a maneira como ambas evidenciam, no desenlace discursivo ou temporal de cada uma das situações, uma totalização que sem dúvida tem algo de uma álgebra defeituosa, mas que não é menos petrificante e inexorável por causa disso. Certamente uma das melhores assinaturas estilísticas do narrador Stendhal – ao transformar o ponto que separa uma frase de outra numa espécie de buraco negro de possibilidades infinitas –, é um mecanismo que também se mantém irredutível a armadilhas sintáticas como as aqui analisadas, que, em última instância, parecem conduzir o texto a uma espécie de discreto auto-aniquilamento. Conseqüentemente – mas isso é também uma expressão que só pode ser aqui utilizada como uma catacrese –, quanto mais opaca se torna a zona de passagem entre Julien e seu próximo gesto, mais a tarefa de objetivar narrativamente tal passagem deve ter que

se haver também com a renúncia e a amputação que implica, e que são de resto a própria condição de possibilidade da ilusão sequencializadora que a narrativa de *O vermelho e o negro* produz. Se esta é sob uma série de aspectos uma ilusão até bastante verossímil – já que é, entre outras coisas, a mesma ilusão graças à qual nós também construímos nossas vidas, tecendo elos de causa e efeito entre descontinuidades que talvez sejam muito mais desconexas que o tolerável –, à luz das metalepses do desfecho, no entanto – quando, apenas para ficar no caso mais óbvio, Julien substitui Mathilde por Madame de Rênal na posição de objeto amado, e dessa forma retifica abruptamente o sentido até então depositado em seu suposto passado –, é uma ilusão que se torna no mínimo pouco confiável. O que não deixa de ser também um tremendo ganho cognitivo, ainda que não o único. Num plano um pouco menos ostensivo, no entanto, a mesma sanha auto-implosiva que tais mecanismos delatam ressoa também, como mostrou pioneiramente Victor Brombert (BROMBERT, 1954), no gosto da narração de Stendhal por construir longas sequências de frase em tempos como o futuro do pretérito ou modo subjuntivo. Gosto que se revela ainda uma tática infalível para produzir novas sub-repções, ao fazer com que coisas meramente virtuais ou hipotéticas – e nesse sentido não menos ineficazes do que o "não posso" de Julien na cena da tentativa de homicídio – tenham o mesmo peso figurativo que coisas realmente acontecidas. Não apenas pela sua urgência como também por sua funcionalidade retórica mais explícita, o melhor exemplo dessa flutuação pode ser encontrado nas cartas de Mathilde de La Mole escreverá a seu pai, tentando salvar Julien do cadafalso. No afã de persuadir o marquês a dar proteção a seu amado, tais cartas, no entanto, ao invés de se aterem à tessitura dos fatos, preferem antes realçar os méritos subjuntivos de Julien, como por exemplo o papel importante que este certamente desempenharia caso houvesse uma revolução, realizando com isso um deslizamento, como se vê, que, no desespero de produzir uma certeza, dá um peso de efetividade concreta ao que é até então e antes de tudo apenas uma potencialidade. Mas, como se pode também perceber nas passagens aqui comentadas, esse mesmo deslizamento, ao fazer do modo indicativo dos verbos apenas uma bifurcação entre outras, tem muito mais que uma pequena parcela de culpa na insatisfação gerada pelo desfecho do livro, que cria a sensação de que tudo poderia ser muito mais cor-de-rosa caso Julien soubesse manter sua boca fechada. Quase como se houvesse uma espécie de contabilidade viciada operando todo o tempo na narração, e que, quando trata de fazer o balanço final, termina emprestando a um gesto aleatório um peso muito mais catastrófico do que ele merece. Se isso acaba ainda por colocar todos

os personagens sob o signo de uma contingência radical, onde culpa e inocência surgem como termos infinitamente permutáveis, desconcertante perceber também – e não poderia haver melhor ilustração disso que a passagem do tiro de pistola tropológico até o tiro diegético – como esses gestos se acham de algum modo sobre-determinados pelo arcabouço figurativo do livro, que, quase como a necessária contra-partida da luta dessas ações impredicáveis umas com as outras, paira em relação ao caos sintagmático como uma espécie de ordem simultânea virtual. E que todavia, ao invés de lhe prover um referente último, apenas torna ainda mais acelerado o vaivém das remissões. Apenas para ficar num caso óbvio – encruzilhados entre a tradução-traição e a prolepse dessa mesma tradução numa figura oblíqua –, pode-se citar algo aleatoriamente a aparente loucura que acometerá Mathilde tão logo ela se dê conta do fim irremediável de seu amado, loucura que tomará a forma de um curioso rito necrófilo. E no entanto, se numa leitura estritamente linear esse rito tende a parecer algo absurdo, é verdade que esse é um absurdo que pode ser também sensivelmente amenizado com a suplementariedade fornecida por esse pequeno raciocínio da mesma Mathilde, que, assim como o tiro-de-pistola posto entre parênteses, pode ser lido quase como um presságio literal do fim que o livro reservará a seu (ainda não) amado.

> Um título de barão, de visconde, isso se compra; uma condecoração, isso se dá; meu irmão acaba de ganhar uma e o que fez? Uma promoção é coisa que se obtém. Dez anos de guarnição ou um parente ministro de guerra, e já se é chefe de esquadrão, como Norbert. Uma grande fortuna ainda é o que há de mais difícil e logo de mais meritório. Curioso, é o contrário do que dizem os livros...pois bem! Quanto à fortuna, basta casar com a filha do sr. Rotschild. Minha frase tem profundidade. A condenação à morte ainda é a única coisa que ninguém pensou em solicitar.(STENDHAL, 2003, p. 314)

Na medida em que cria e ao mesmo tempo deixa vago uma espécie de lugar ideal para o objeto amado – ao ligá-lo a uma disposição heróica em tudo dissonante com a mesquinhez e estreiteza do presente histórico –, trata-se de uma passagem que, mesmo barateando as habilidades exigidas do futuro genro do sr. Rotschild, permanece ainda assim preciosa em mais de um aspecto. Por um lado, além de remeter obliquamente ao crescente domínio do dinheiro e do privilégio sobre o mérito e a energia, ela faz ver sob nova luz o futuro surto histérico da jovem Mathilde – que, se não deixa de por isso ser menos bizarro em sua encenação mórbida, é também o momento que marca melhor a incomensurabilidade entre a estreiteza do presente e os afetos e arroubos heróicos que Mathilde preza e cultua. Tendo como referente direto o conde de Altamira, o raciocínio

encetado nesse trecho é também fortemente imantado pela proximidade espacial de Julien, que, se nesse momento ainda nada mais é para Mathilde que um belo e altivo rapaz, é também a antístrofe de seu irmão Norbert, e por isso mesmo, um alvo para o qual o raciocínio aponta sem chegar a propriamente mencionar. Da perspectiva de quem tem a visão do livro inteiro, no entanto – e que logo é capaz também de imbricar a teia de ações a ordem simultânea dos tropos –, nas negações por meio das quais o trecho avança, não poderia haver melhor prolepse do vetor que irá emergir com o discurso revolucionário de Julien no tribunal. Ao mostrar o prestígio como completamente dissociado do mérito efetivo, o raciocínio de Mathilde não deixa de ser também uma forma de absolvê-lo moralmente pelo seu tiro, o qual ao ter o seu perigo elevado ao cubo por meio da fala que o politiza, torna-se assim um passo necessário para a mais alta das honrarias, a única que não pode ser adquirida pela via venal. Aliás, levando um raciocínio como esse até o extremo, talvez não fosse impossível ver em Mathilde uma espécie de autora intelectual do crime por este cometido, algo assim como um Ivan Karamazov de saias –, para quem a condenação à morte do seu amado não apenas a colocaria na posição de uma das protagonistas de uma tenebrosa trama romanesca como livraria de uma vez por todas do ridículo o pendor que mostra a garota por usar trajes pretos. Pendor que encontra com a morte de Julien um lastro empírico preciso, e que nessa mesma torção, faz a adesão de Mathilde à vitima parecer um tanto desajeitada em sua pressa, que não deixa também de ter algo de um auto-engano – um pouco como alguém que resolvesse se apaixonar apenas para poder ter a desculpa para usar certas metáforas. Note-se apenas que, por mais convidativa e até inevitável que essa aproximação pareça, a dissuadir-nos de ainda prosseguir nessa mesma senda, está o detalhe de ter todo ele ocorrido entre aspas; coisa que, além de eliminar por completo a possibilidade de que esse chegue explicitamente aos ouvidos de Julien – que surge no entanto quase como o seu destinatário natural para quem quer que leia o texto – dimimui substancialmente a chance de que os sucessos futuros de Sorel possam ser responsavelmente lidos como tentativa mais ou menos voluntária de satisfazer-atualizar os anseios da sua prometida. Contribuindo para tornar ainda mais implausível e indefensável semelhante hipótese, está também o gesto-hesitação que dá partida às ruminações da moça; um gesto onde a mesma tensão entre planejamento e improvisação que atravessa as ações de Julien aparece agora transformada em algo como o luto por uma oportunidade verbal desperdiçada, o que, de imediato, embaça ainda mais o estatuto referencial do raciocínio de Mathilde. Se esse raciocínio pode ter até um papel

decisivo no sentido de fazê-la ceder aos avanços de ambicioso plebeu, ele corresponde também à tentativa de Mathilde de se consolar por aquilo que não disse, e, por isso mesmo, torna ainda mais convidativa a figura de uma chave buscando avidamente por uma fechadura, de um tropo ansioso por um acidente que lhe dê a oportunidade de atualizar-se:

> "Acho que só a condenação à morte honra um homem", pensou Mathilde, "é a única coisa que não se compra. Ah, que boa tirada acabo de pensar!Pena que não tenha surgido em um momento em que pudesse tirar proveito!" Mathilde tinha bom gosto demais para introduzir na conversa uma tirada feita com antecipação, mas também tinha vaidade demais para não ficar encantada consigo mesma. (STENDHAL, 2003, P. 314)

Espécie de filosofia prática do "witz" mundano, aquilo que Mathilde pensa consigo nesse trecho – desde o provocativo epigrama não proferido até a digressão meta-linguística em que ele deságua – em nada fica a dever aos melhores momentos de Julien Sorel. Não é difícil entender por quê: se existe um outro ponto de contato entre as duas personagens que não a afinidade erótica, é sem dúvida a rara lucidez cênica que suas falas entre aspas revelam, ao realizarem algo como uma retração libertária em relação às coerções retóricas, à necessidade de, sempre que se trata de colocar alguma coisa entre travessões, jamais deixar de tentar calcular o efeito que isso irá gerar no auditório, bem como o maior ou menor nível de hostilidade do mesmo. E no entanto, é verdade que há também diferenças flagrantes: afinal, se na condição de agregado de um nobre poderoso e influente, cabe a Julien saber manter todo o tempo ocultas as suas opiniões pró-napoleônicas, a posição muito mais confortável de Mathilde funciona aqui antes como um convite a todo o tipo de insolência. Com certeza, isso pode ajudar a elucidar por que, no raciocínio em questão, mais do que medir as eventuais conseqüências de um surto de sinceridade fora de propósito, ela prefira antes sacralizar como algo irrepetível o salto originário do *Witz*, descrito aqui como a alquimia por meio qual, sem premeditação, um curto circuito de idéias acaba por dar à luz a uma condensação capaz de impressionar o eventual interlocutor – mas que já não vale mais a mesma coisa se houver sido calculada por antecipação. Ao fazer sua regra de ouro esse tipo de escrúpulo, é certo que Mathilde se mostra infinitamente mais perdulária do que o dissimulado Sorel, que, numa situação parecida, pode-se supor – e ressalvadas é claro as restrições impostas pela sua condição plebéia – logo trataria de armazenar o tal dito

espirituoso para uma ocasião propícia, aumentando ainda mais o estoque de provisões para o uso em bailes, reuniões e assemelhados. Isolado do contexto, no entanto, da mesma forma em que o bloqueio produzido por essa grande conspiração do silêncio chamada Restauração torna cada vez mais dramático o abismo entre as aspas e os travessões – entre uma restrita e recôndita zona "in secret free" e o teatro de inautenticidade acionado sempre que se tem um interlocutor face a face –, o epigrama de Mathilde pode ser também o ponto em que duas épocas distintas entram em rivalidade mimética na sua mente. Colocando Julien pela primeira vez no posto de possível reedição figural do parente do século XVI, é uma passagem que já traz também em si latente a inversão metaléptica final, a ter lugar quando o honorável e longínquo Boniface de La Mole, figura que assombra de forma obsedante todos os mínimos gestos de Mathilde, for transformado em precursor de nosso desafortunado herói. Mesmo que ainda não devidamente preenchido por um nome próprio contemporâneo, a nova dignidade criada pela improvisação de Mathilde – num texto, como se vê, que faz da violência e da imprevisibilidade da síntese a garantia suprema da sua força – é também aquilo que suspende como um dom irretribuível todo o jogo de equivalências à sua volta, ao criar uma ficção definitivamente não supra-sumível pelo trabalho quantificador dos cifrões. Mantendo-se contudo quase como uma divagação perdida em meio à incessante casuística de Mathilde, o poder de corte do epigrama – para recorrer aqui livremente a uma formulação de Robert Alter (ALTER, 1999) no seu ensaio sobre *A cartuxa de Parma* –, não deixa de ter um quê de "faux raccord" cinematográfico, na medida em que ao mesmo tempos propõe e estilhaça uma continuidade. Quase como se estivéssemos diante de um plano que parece fazer parte de uma cena a que vemos depois que não pertence. No texto de Stendhal como um todo, a indefinição criada por recursos como este – recursos, no limite, que remetem também para a imensidão infinitesimal daquilo que nele não se conta, para as "n"palavras elididas entre cada mudança de frase e cada "etc" – terá por assim dizer um desenlace abrupto na cena do tribunal, onde, quase que numa contrapartida lógica de toda essa exasperante contenção, trata-se justamente de agenciar depois de um sinal de travessão o que então se vinha mantendo aprisionado, sob camadas e camadas de hipocrisia. À primeira vista, no entanto – e o funesto desenlace que se segue parece nitidamente apontar nessa direção –, a eclosão em que se transforma a cena do júri marca a suspensão brusca mas inexorável de um longo "double bind", que, como demonstra uma fala do marquês de La Mole louvando a capacidade de Julien de fazer o que não se espera dele – uma fala

que dificilmente poderia ter a dimensão, quando pronunciada, do quanto que depois se revelaria justa e premonitória – deixava a protagonista até então prensado entre a obrigação de mostrar energia e a de se calar. Em um escritor menos oblíquo do que Stendhal – um Balzac, por exemplo –, teríamos aí portanto todos os elementos necessários para uma brusca e justificada subida de tom, que, seguindo aqui o que Peter Brooks (BROOKS, 1976) já teorizou a partir do melodrama, daria ao personagem o pretexto de que esse precisava para construir uma imagem nítida e definitiva do inimigo, e dar assim inteligibilidade plena a tensão que se mantinha dispersa. Uma revelação de certo modo até providencial depois de tanta e tão virtuosística hipocrisia. Se nada disso acontece, porém – em suma: se o discurso de Julien Sorel na sua tão ansiada grande cena fica muito aquém da contundência e provocação de Mathilde enquanto fala sozinha; se nada mais é que a estenografia de uma opinião corrente –, é claro que esse é um anti-clímax também ostensivo demais para não ser premeditado, por mais que isso possa ser também minimizado pelo contraste do discurso de Julien com todos os outros seus antecedentes; um contraste que tende até a colocar em segundo plano o detalhe de que essa fala só faz regurgitar a *doxa* da época. E todavia, se é verdade que isso nem parece assim tão relevante diante da quebra de decoro que a fala realiza – a princípio, perfeitamente ensurdecedora na aceleração que provoca –, impossível conter o espanto quando, sem maiores avisos, a proferição mais esperada e totalizante de todo o romance é rapidamente sepultada pelo comentário lacônico e estenográfico do narrador. Na passagem do discurso direto para o indireto – ao preferir se concentrar agora muito menos nas reações do auditório do que naquilo que se diz –, esse comentário não só parece esvaziá-las completamente de qualquer energia e/ou novidade, como chega mesmo a sugerir que, pelo menos sob o crivo implacável de seu demiurgo, essas frases tão fatais para Julien não seriam menos formulaicas e automáticas do que as cartas de sedução pré-fabricadas do Príncipe Korasoff:

> Durante 20 minutos, Julien falou nesse tom; disse tudo que lhe ia no coração; o promotor , que aspirava aos favores da aristocracia, pulava em seu assento; mas apesar da forma meio abstrata que Julien dera à discussão, todas as mulheres se debulhavam em lágrimas. Até mesmo a senhora Derville levava o lenço aos olhos. Antes de acabar, Julien voltou à premeditação, ao seu arrependimento, ao respeito, à adoração sem limites que, em tempos mais felizes, tivera pela senhora de Renal... a senhora Derville deu um grito e desmaiou. (STENDHAL, 2003, p. 513)

Ao transformar de novo a senhora Derville em sinédoque da audiência – ao fazer de seu rosto e reações o parâmetro por meio do qual nos é dado medir a força perlocutória do discurso que prossegue –, a narração não parece deixar maiores dúvidas quanto ao sucesso retórico de Julien – se entendermos por sucesso aqui, em termos bem estritos, como o mínimo de distância possível entre aquilo que se planejou e aquilo que se obteve, pouco importa o quão absurdo ou insano seja esse plano. Contrapondo com bastante nitidez o promotor e as mulheres que se debulham em lágrimas, a visão fornecida por esse pequeno quadro não deixa de também reiterar a cisão contida na interpelação com a qual Julien começara sua fala, capaz não apenas de fazer pular em seu assento o seu maior adversário como também de, ao incidir sobre aquela que foi também a última mulher para quem olhou antes de iniciá-la, funcionar então como o vetor de um verdadeiro crescendo histérico. Principiando com a adesão da sra. Derville à choradeira do entorno e terminando com o seu corpo exaurido num inesperado mas impressivo desmaio, é um crescendo que fornece talvez o melhor correlato objetivo do virtuosismo retórico do acusado, que parece transformar em medida de sua força o esgotamento corporal de sua ouvinte . E no entanto, por mais que isso seja também uma forma de endossar a intensidade da cena – ao tomar como alvo aquela, diante da perturbação geral, que parecia a mais habilitada a resistir ao clamor de Julien (“Até mesmo a Senhora Derville...”) –, o escrúpulo em demarcar de forma minuciosa esse crescendo de intensidade não deixa de também trair uma distância quase entomológica em relação à personagem, ao fazer com que, na sra. Derville, toda a turbulência dos estados anímicos que parecem conduzi-la à adesão, sejam laconicamente sinalizados num grito e numa súbita privação de sentidos, que sela também para nós a completa inacessibilidade dos seus pensamentos. Há que se observar, além disso, que mesmo a estranheza provocada por essa concisão nada é se comparada àquilo que parece ser possível ler na frase com que começa a citação acima, que depois de marcar secamente o tempo que irá durar o discurso de Julien, limita-se a apenas nos notificar que ele permaneceu todo o tempo no mesmo “tom”. Até, finalmente, na linha seguinte, tornar ainda mais duvidosa a sinceridade e/ou o grau de consciência das reações da platéia feminina, mencionado casualmente a “forma meio abstrata que Julien dera à discussão”. De certa maneira, é uma observação que pode também criar a suspeita – nada suave – de que, alçada a um tal nível de rarefação, a empatia que essa “discussão” provoca tenha talvez uma relação direta demais com a beleza do semblante de quem a conduz. Ao mesmo tempo, uma vez que tampouco há qualquer cuidado em detalhar ou dar

explicitude àquilo que a fala de Julien ataca ou defende, nada a espantar se, no gesto por meio do qual o narrador a reduz a uma simples medida temporal, a ressonância que isso provoca sugira mais que uma proximidade incômoda com os célebres "etcs''; elo anafórico que se torna nesse caso também bastante desconcertante, já que, como sabem os leitores de Stendhal, esse mesmo "etc" é também o sinal com que o autor costuma agraciar certas personagens com o selo da estupidez irredimível. Aplicado agora àquela que parece ser a versão aperfeiçoada do próprio homem empírico Stendhal – que desse mesmo Stendhal herdou a inteligência, mas não a feiúra –, essa duvidosíssima honra é já de saída intrigante por sua simples ocorrência – mas, nesse contexto, se torna ainda mais curiosa em função da moldura de gravidade da cena em que acontece. À primeira vista – seja pelo recurso ao tribunal como uma espécie de última instância da verdade, seja pela *anagnorisis* que terá aí lugar contra todas as expectativas convencionais –, é uma moldura que teria tudo para funcionar como um terreno de intensificação máxima, e não simplesmente como algo que pode ser resumido, quase num corte elíptico, em meia dúzia de linhas. Assim, ao substituir a mímese da fala da personagem pela mera medida do tempo que esta tomou daqueles que a ouviam – privando-nos assim de saber efetivamente qual poderia ser o perigo contido nas abstrações na qual a fala incorria, e na mesma medida, submetendo ao nó mais fundamental da trama o mesmo tratamento que faria por merecer uma redundância –, a passagem em questão chancela também o barateamento narrativo daquilo que não se dá ao trabalho de especificar, tornando ainda mais opaca a condenação final, que pode ser lida tanto quanto como uma maneira de remediar para sempre a tagarelice da personagem quanto como um resultado perfeitamente alheio ao que ele disse ou deixou de dizer. Ao mesmo tempo – e eis aqui o ponto em que a opacidade pode se tornar também matriz de um novo sentido –, se todas as articulações encenadas até esse corte dissonante do narrador concorriam para marcar uma cisão permanente entre o externo e o interno, a pequena frase aqui destacada parece ser justamente o ponto em que os dois pólos definitivamente se contagiam e se confundem, realizando quase que a fórceps uma síntese tida como impossível até então. Síntese que passa justamente pelo efeito letal de substituir a moldura das aspas pela dos travessões. A começar pelo próprio "etc" no qual a síntese pode se traduzir, é quase como se, uma vez a passagem consumada, o potencial de ofensa contido na retórica plebéia e jacobina de Julien decorresse menos do conteúdo efetivo do que se diz – um conteúdo perfeitamente encontrável em qualquer jornal liberal da época – do que do desmazelo com este suspende a etiqueta política do

julgamento; lapso que nem seria tão grave assim se tivéssemos esperado mais alguns meses. Nesses termos, se a lei que parece dar norte a esse texto aponta para uma perpétua não coincidência entre os atos e o esforço figurativo de compreendê-los, nada mais natural que mesmo uma passagem tão dissonante quanto esta – na qual o narrador resume, omite e desqualifica a fala de Julien – tenha também sua estranheza progressivamente diminuída, tão logo se inicie o trabalho a posteriori das remissões, cujo desdobramento mais evidente é fazer a leitura se mover sempre numa temporalidade oscilante, que leva o texto a se retro-alimentar de forma contínua das suas sobras. Na medida em que vai se adensando e se consolidando, esse trabalho forma portanto uma precária cadeia de ecos entre essas constantes irrupções de arbitrariedade; irrupções por sua vez que, por força desse movimento extático que alavancam – e graças ao qual se acabam também conectando algo tardiamente as sobras e as zonas de obscuridade –, podem às vezes se parecer também com pequenos mas deliberados erros sintáticos, a serem corrigidos ou somente minimizados por meio do tropo. Ou mesmo de uma atenção um pouco mais detida sobre as implicações não muito conspícuas de certos sinais gráficos, que, como bem demonstra a cena do julgamento, podem decididamente mudar todo o sentido do que parecia uma ascensão irresistível.

Por mais que se possa também estender semelhante esforço até o infinito – sendo a impossibilidade de uma decodificação perfeita, nesse caso, tanto a sua condição de possibilidade quanto a sua maldição –, é claro que, confrontada com o limites materiais e institucionais em que se move, mesmo a leitura mais resistente às referencializações terá em algum momento que se haver também com a necessidade de pôr termo a si mesma – no que não deixa de repetir também o gesto talvez suicida de Julien, que surge assim quase como a única alternativa possível em meio à turbulência. Mas não imediatamente. Sendo esta decisão também desdobramento da dificuldade criada pela tentativa de predicar Julien – de dizer se se trata de um mero lacaio arrivista ou apenas de um homem de mérito a quem a fortuna não sorriu –, o aspecto mais irônico de todo o processo talvez seja a maneira como, a pretexto de fornecer uma síntese final, ele só faça agravar ainda mais o problema criado pela confrontação de Julien com seu júri diegético, já que não nos dá mais o direito de ignorar a perturbação criada por uma leitura mais microscópica, que, mesmo desalojando por completo a autoridade das paráfrases, não é no entanto capaz de nos livrar do fardo do salto totalizante. Nem que seja apenas para colocar sob suspeita todas as totalizações anteriores. Na medida em que deve haurir sua força da capacidade de coexistir com tal perturbação, é uma tarefa,

que, se lida num plano mais metonímico – ou seja, menos tendo em mente a totalização final para onde aponta, goste-se ou não, do que o maior ou menor grau de articulação criado entre os cacos de texto com que trabalha – parece de saída condenada a adensar ainda mais a dúvida criada por esse acúmulo de anacolutos que impulsiona o texto, e que são também as zonas de obscuridade ideais para que o trabalho crítico se exerça. Numa progressão que tem também certo paralelo com aquilo que levará a sra. Derville até o desmaio, é quase como se, nesse entre-meio, o desafio que emana dessas zonas de obscuridade fosse se transformando num peso cada vez mais insuportável, mas nem por isso menos coerente no efeito que gera. Mistura de curto-circuito e *mis-en-abîme*, é uma coerência que se torna praticamente irrecusável quando, num novo contágio de níveis ontológicos, a mesma opacidade já detectada no intervalo entre dois gestos abruptos de Julien passa a assombrar também a suposta meta-linguagem encarregada de saturar de sentido esse intervalo, e que, a bem da verdade, só faz tornar mais espessa e caudalosa a hemorragia . Se isso parece a princípio nos condenar todos a uma oscilação perpétua – à falta de algo capaz de minimizar as arestas geradas por essas sucessivas aproximações – , o seu resultado paradoxal, contudo, é tornar cada vez mais tentador, no plano da leitura, o mesmo recurso ao fecho abrupto a que Julien e seu demiurgo sucumbiram, o que gera assim uma nova refração alegórica desse mesmo caos para o qual esse fecho aponta sem solucionar. Ao mesmo tempo, uma vez que os próprios tropos aqui empregados para descrever os processos são como se vê nada mais que extratos diretos do texto indomável, um olhar que contemplasse essa colagem de cacos de uma distância mais segura não teria como não reconhecer também, na ostensividade dessa duplicação, um dado capaz de fazer ver com reservas a aparente aleatoriedade desses (possíveis) fechos abruptos – tanto o meu quanto o de Stendhal –, que se tornam assim a única esperança de pôr termo à saturação crescente, efeito da metástase de duplicações narrativas em que o embate com o livro se transforma.

Tomada como um procedimento literário a ser estudado e descrito, ainda que não de todo dominado e tampouco previsto, a tentativa de dar conta de agenciamentos como estes – entre o romance e a rede de monogramas que vai torvelinhando a partir dele – é uma lida que pode muitas vezes se parecer algo incomodamente com um ciclo vicioso analítico, onde não se sabe mais se é a saturação dos tropos que gera a irrupção do “non sequitur”, ou se é antes a absorção do elemento inusitado que torna imperativas as retroações da leitura. A reforçar ainda mais a dificuldade contida nesse nó, está a própria freqüência com que essas irrupções se encontram prefiguradas ao longo do

texto, a começar pela passagem entre parênteses já aqui transcrita. Como vimos, se, por um lado, essa passagem pode se tornar muito menos desconexa se transformada em oráculo do destino do próprio Julien – funcionando como a chave de leitura perfeita para as mais inquietantes obscuridades da narração –, ela é também, coincidentemente, a partir da crise de soberania que aí se encena, o momento que mais claramente desaloja a própria possibilidade de leitura do texto, ao fazer com que a própria voz autoral que por ele responde tenha sua autoridade temporariamente usurpada por uma força heterônoma. E que no entanto – como bem comprova a torção autobibliográfica que a réplica do editor perfaz – nada mais faz que tensionar a voz do autor com o eco criado por ela própria. Entre um momento e outro, porém – ou seja, entre uma leitura que extraia de uma metáfora mais sugestiva uma totalização e outra que mostre a sabotagem dessa mesma metáfora pelo tom da voz que a enuncia –, necessário reconhecer também que a tarefa de tradução do texto de Stendhal num padrão consistente passará pela capacidade de saber a ele renunciar com o devido tato – tato por meio do qual se tenta fazer jus à instigação gerada pelos seus nexos virtuais, que desenham um todo tão cerrado quanto fugidio. Mas que pode ser apenas uma versão algo mais comportada do já referido e inexorável fecho abrupto; hipótese que tampouco tem o peso de uma palavra final: tendo em vista toda a densa teia de relações analógicas que o liga à série histórica, as seguidas referencializações a que o texto convida são tentadoras e sugestivas demais para serem subestimadas, ou mesmo tratadas apenas como armadilhas evitáveis por meio de uma contemplação desinteressada desse engenhoso jogo de signos. Nessa direção, contudo, talvez a melhor maneira de dar conta dessas referencializações – ou pelo menos aquela em que o movimento do texto se torna mais forte e vertiginoso – passa não tanto pelo levantamento das semelhanças entre um pólo e outro – que foi um pouco o que se tentou aqui fazer antes que começassem as microscopias – do que pela tentativa de se radicalizar a crispação contida no desafio da leitura, que não é menos uma reverberação da época do que a fábula aí contida. É um esforço, em certo sentido, que, para efeito de mais um salto referencializante, nos coloca ao mesmo tempo mais perto e mais longe dessa época, a começar pelo próprio princípio de legitimidade que é a sua palavra de ordem, e que se torna aqui o artifício por meio do qual tentaremos conectar a corrosão dos tropos e o salto panorâmico. Num oxímoro que é quase a alegoria interpretativa daquilo que o texto de Stendhal nos dá a ver, essa mesma palavra – a legitimidade – é precisamente o que essa época não cessa em momento algum de tripudiar e aniquilar, quando se arroga à tarefa de arrancar

incolumemente do livro da história as páginas que considera mais inconvenientes. À luz da imensa contradição performativa que marca essa retórica, a ironia que atravessa continuamente a voz do narrador pode ser vista quase como a reedição extrema do conflito criado por essa duplicidade, ao construir um mundo no qual todas as palavras e julgamentos aparecem de saída reduzidas à função de lisonjear a miragem que a Restauração construiu para si mesma, sem se dar ao trabalho de submetê-la a qualquer teste referencial. O que de certa maneira não deixa de conferir ainda enorme pertinência ao veredicto absurdo dado a Julien, que pela flagrante incongruência que revela, é talvez o exemplo mais eloqüente de como a sua própria época tenta fabricar cinicamente um passado, rasura que é também o álibi de que ela precisa para despachar seus inimigos como todas as pompas e aparências de um processo legal .

Em termos um pouco mais práticos, no entanto – e se é que se pode ainda manter o epíteto de "realista" pendurado ao texto de Stendhal –, é claro que, à luz de uma aproximação mais oblíqua como esta, a criação dessa zona de contato entre o texto e a época se torna sem dúvida uma tarefa muito menos tranqüila, na medida em que não passa mais apenas pela capacidade de dar inteligibilidade e consistência a um jogo de forças sócio-históricas, que, por estarem muitas vezes no contrapelo de qualquer legitimidade efetiva, operam sobre seus protagonistas como quase algo da ordem de um vínculo esquizofrênico. Dentro desse raciocínio, se há então um ponto em que o texto parecer agarrar pelo pescoço o seu pano de fundo político – transformando-o numa forma tátil para cada leitor –, é precisamente por ter como principal norte da encenação narrativa que propõe nada mais que a sua própria impossibilidade de legitimação plena – e isso tanto em termos figurados quanto literais. O que torna tudo isso ainda mais contundente, no entanto, é que, longe de se colocar numa posição de exterioridade em relação aos eventos que narra, a constante parábase irônica que atravessa, perturba e fratura *O vermelho e o negro* – e que passa tanto pela relação entre os gestos corporais e um sentido que os justifique quanto pela incongruência entre esses mesmos gestos e o enigmático nome próprio que por eles responde – pode também ser defensavelmente vista como uma prova a mais da irredutibilidade da matéria intratável com que este texto lida. Matéria que não é outra coisa senão a chamada realidade, aqui transformada e traduzida, à força do rigor hiperbólico com que o texto dela se acerca, num cerrado sistema de não-coincidências – numa insistente assíntota entre o que se narra e o modo de fazê-lo. Em última instância, uma assíntota que permite também ao texto dar conta como ninguém do desafio posto pelo mundo sócio-histórico – no vácuo que separa o

poder efetivo da narrativa que seria deste poder a justificativa ou álibi, e que na verdade só faz aumentar ainda mais o divórcio entre uma coisa e outra. Encontrando talvez seu emblema e culminação quando, a poucos dias do cadafalso, Julien descobre a impossibilidade de conjugar o verbo "guilhotinar" na voz passiva da primeira pessoa do passado.

Ainda que isso seja também uma forma tremendamente eficaz de lidar com a não coincidência do presente histórico em relação a si mesmo – num dilaceramento que marca um intransigente dissídio com uma multidão de idéias feitas que tenta se fazer passar pela realidade –, o que parece ficar cada vez mais claro a cada aproximação é que, tão ou até mais importante que o desassombro com que o texto se aproxima de um mundo ainda convalescendo do impacto da Revolução Francesa – ao entrelaçar a vida cotidiana à cega contingência da história – é a resistência em não ceder às conciliações fáceis, que é também o que torna indecidível a distinção entre ironia e realismo. Tendo em vista agora o seu efeito imediato sobre o leitor, essa sensação de energia desperdiçada que o desfecho do romance produz nada mais faz que expandir e explicitar uma tensão já contida no nível da frase; frase que se torna não raro uma zona de coexistência entre velocidades que se supunham incompatíveis, mas que, uma vez aproximadas , se convertem no ponto de cristalização de um conflito que o texto menos propriamente resolve do que interrompe. Como se pode também claramente notar nas 3 ultimas páginas do livro – quando, realçando ainda mais a imprevisibilidade dos saltos da sua dicção, depois de executar metonimicamente Julien numa súbita mudança de parágrafo ("'Nunca uma cabeça foi tão bela...) o autor trata de revivê-lo conversando sobriamente em "flash-back" poucas dezenas de linhas depois –, é um movimento que também muitas vezes parece deixar o leitor completamente a mercê dos malabarismos elípticos de seu guia, capaz de anular num golpe súbito tudo o que vinha construindo até então. De outra parte, contudo, esse movimento infunde também um suspense permanente e inabolível entre uma predicação e outra, não apenas pelo que cada predicação traz de eventualmente inesperado ou auto-implosivo como também por aquilo que o próprio narrador houve por bem elidir no movimento de atravessar o intervalo. A ponto de – uma vez convertido o efeito de tais malabarismos numa espécie de generalização paranóica antecipatória – nada haver mais de propriamente espantoso se, de um momento para outro, a mesma personagem que surgia perfeitamente ativa e responsável no início de uma frase já não estiver mais viva assim que essa mesma frase se encerra:

A sra. de Rênal foi totalmente fiel à sua promessa. Não tentou de maneira nenhuma atentar contra sua vida; mas três dias depois de Julien, morreu abraçada a seus filhos. (STENDHAL, 2003, p. 548)

Resumo sóbrio e cortante de toda a disrupção do livro, difícil pensar em fecho mais adequado para *O vermelho e o negro*: ao transformar num raccord contundente toda a energia que o texto se exime de gastar em descrições detalhadas, a frase com que o livro dá por encerrada a sua tarefa narrativa encerra também a vida de uma de suas principais personagens – e, se lida inadvertidamente, é uma estancamento muito apropriado ao longo desfile de não-coincidências que está atrás dela. Ao mesmo tempo, se há algo que torna ainda mais efetivo o impacto da frase, isso passa sem dúvida pela forma como esse aparente efeito conciliatório – no contraponto criado pela conjunção adversativa que prepara o fim da existência da sra. De Renal – vê-se nitidamente pertubado pela mesma aceleração súbita que o torna possível, criando uma tensão adicional entre, de um lado, a gravidade do fato e, de outro, o desenho displicente da frase que o narra. Como o fundo de estabilidade relativa no qual a mudança brusca se inscreve, acha-se primeiro a intenção demasiado humana de honrar o voto feito; compromisso ao mesmo tempo respeitado pela penetração onisciente do autor – mas completamente esvaziado de sentido pelo tom no qual a morte é narrada. À primeira vista muito mais adequado a um detalhe ocioso que a um evento tão crucial, é um tom cuja brevidade não deixa de reter de novo algo do poder de corte e da urgência de uma passagem-ao-ato – e por isso mesmo esse é um final que está longe de resolver qualquer problema. Pelo novo abismo que cava, ele é muito mais uma demonstração drástica do padrão de não coincidência que dá o ritmo ao livro – que faz com que a autoridade do mesmo, não raro, não seja senão a peripécia gerada pela forma compulsiva e implacável com que este se auto-sabota – do que uma tentativa de fazer com que o livro faça as pazes consigo próprio, estancando finalmente o intervalo de ironia que o separa da sua matéria fabular. No caso de Stendhal, no entanto, essa é uma recusa que acabará se mostrando extremamente fértil em termos alegóricos, mesmo se essa fertilidade não deixe de parecer às vezes um pouco demais com um mau infinito. Em termos um pouco mais genéricos, contudo, não deve ser certamente por acaso que, quase numa reiteração da necessidade dessa não-síntese, muitos dos problemas demarcados em *O vermelho e o negro* voltem a reaparecer ainda irresolvidos n'*A Cartuxa de Parma*, concluído poucos

menos de uma década depois de seu percursor – com uma consistência que praticamente torna incontornável uma leitura comparativa.

Ditado a um escriba contratado num fluxo de improvisação contínua de 52 dias, a *Cartuxa* é d' *O vermelho e o negro* tanto uma variação quanto um prolongamento, que se transforma também, a certa altura, numa paródia instrusiva e paratática de um romance grego, esquema talvez capaz de dar forma à essa sobreposição de linhas que se interseccionam e se interrompem. Contudo, se é o caso de frisar a continuidade e não o contraste, pode-se começar atentando para as inúmeras enxertias explícitas que aparecem no segundo livro – a começar pela famigerada política do tiro de pistola que voltará a dar as caras aqui de novo, evidentemente, não com as mesmas implicações. Passando agora para o que pode ser descrito em linhas gerais como o fio condutor narrativo, o que se tem então, já a partir do acúmulo e das peripécias que se sobrepõem, se parece muito mais que *O vermelho e o negro* com uma *erotika pathemata*, ainda se o desdobramento do tema em narrativa – com idas e voltas muito mais vertiginosas do que o livro anterior – acabe também revelando de novo certa iterabilidade. Tendo no seu centro a oscilação de um outro jovem cheio de energia entre duas insinuantes figuras femininas, de uma forma que sugere mais que uma familiaridade estranha com a dupla Mathilde e Madame de Rênal, essa iterabilidade se parece cada vez mais com a variação de uma só matriz-monograma, ainda que isso possa também dar margem a outro mal entendido.Afinal, muito mais do que a equivalência narrativa de uma idéia ou tema exterior, o que torna mais interessante e necessário o cotejo entre os livros opera antes ao estilo de um contraponto tão veloz quanto exorbitante, que, no limite, dá a certos nós temáticos contidos no romance de Julien um desdobramento muito mais aberratório – e também muito mais inverossímil. Em alguns momentos, quase como se transformasse num ato efetivo o que no livro de 1830 parecia ser apenas uma possibilidade. Considerando ainda a mudança de cenário da França para a Itália, bem como a muito distinta partilha de atributos entre as personagens mais cruciais da *Cartuxa* – como por exemplo substituir o plebeu ambicioso por um jovem aristocrata ainda navegando nas águas do favoritismo e do privilégio, ou, na parte talvez mais substancial da narrativa, fazer com que os cálculos e a perfídia diplomática que cabem em *O vermelho e o negro* a Julien Sorel sejam agora uma prerrogativa dos "deuses maquinadores" Gina e Conde Mosca –, é um livro que, com seu andamento trepidante e romanesco, tende a dispersar consideravelmente a concentração dramática que marcava seu antecessor, fazendo com que a trama seja continuamente atravessada por uma potência centrífuga. À primeira

vista, uma potência que não é senão a perambulação de Fabrício por uma serie de cenários aparentemente desconectados, cobrindo desde a Paris napoleônica até fortaleza na qual é mantido sob as ordens do pai de sua amada Clélia. Num ritmo que, com suas bruscas mudanças de fortuna e ações mirabolantes, não deixa também de ter algo de uma ópera bufa, a unidade de ação de *O vermelho e o negro* é aqui substituída por um enredo que se desenvolve simultaneamente em duas frentes: de um lado, como o herói eminentemente desnorteado dessa história, está um jovem sempre tentando se haver com as conseqüências de seus arroubos, e quase sempre conseguindo; de outro, agindo nos bastidores da ação principal, há a presença não menos fundamental desse auxiliar a contragosto que é o Conde Mosca, e que para conquistar os favores de sua amante adorada, é forçado a trabalhar em beneficio do destrambelhado rapaz que ela ama. E que, não por acaso, é também o único personagem do livro capaz de permanecer indiferente aos encantos de Gina. Importante frisar também que, enquanto o nome próprio em torno da qual girava o livro de 1830 parecia reunir em si o charme do *pop star* byroniano com a consciência retórica de um especialista em teoria da narrativa – que vive sua vida como quem é dela ao mesmo tempo o ator principal e o *metteur-en-scène* –, o movimento que dá o prumo à *Cartuxa de Parma* caminha antes na direção de aliviar consideravelmente essa sobrecarga, criando uma dupla de personagens masculinos ao mesmo tempo mais plana e menos heróica que esse bizarro agregado que é Sorel. No todo do romance, entretanto, é uma dupla que não deixa de também funcionar como um organismo único, em que pese o ônus de contrariedade que isso acarretará ao Conde Mosca, quando se vê forçado a ajudar aquele que é precisamente o seu maior rival. Dispersão à parte, porém, se o pendor a muitas vezes ceder de forma inadvertida ao primeiro impulso funciona claramente como um traço de união a esses imprevisíveis dispositivos denominados Julien e Fabrício – sem mencionar também a capacidade de, à primeira vista em aberta contradição com esse mesmo e fatal pendor, "se sentir milhas além da sensação presente" – deve-se ressaltar que, enquanto o primeiro pode se mostrar inequivocamente incomodado quando percebe que está agindo como "um confidente de tragédia", o segundo não apenas não parece ter leitura suficiente para fazer um juízo como esse como, na quase totalidade do romance, funciona antes como uma espécie de pólo de passividade sobre o qual todos os sentidos se inscrevem. A começar pela emblemática cena da Batalha de Waterloo – que, seja pelo tom, seja pela forma, é também o momento em que melhor se pode perceber a novidade temática e formal d'*A Cartuxa de Parma*. Por mais determinante que seja o

peso desse evento sobre o destino de Fabrício – e não apenas sobre o dele, como sabem todos aqueles que leram *O vermelho e o negro* –, é uma passagem na qual ele desempenha menos a posição de um participante que a de um espectador atordoado:

> De repente todos partiram a galope. Alguns instantes depois, Fabrício viu, vinte passos à sua frente, uma terra lavrada que se agitava de modo esquisito. Como o fundo dos sulcos continuava cheio de água, a terra que formava a crista dos sulcos estava muito úmida, e voava em pequenos fragmentos negros arremessados a três ou quatro pés de altura. Ao passar, Fabrício notou esse efeito singular; depois seu pensamento voltou a refletir sobre a glória do Marechal. Ouviu um grito seco bem perto: eram dois hussardos que caíam atingidos por balas. E quando se voltou já os viu a 20 passos da escolta. O que lhe parecia horrível foi um cavalo todo ensangüentado que se debatia em cima da terra lavrada, embaraçando as patas nas suas próprias entranhas, querendo seguir os outros: o sangue corria na lama.
> Eis-me enfim no fogo!, ponderou. Vi o fogo!, repetia, com satisfação. Já sou um verdadeiro militar.
> (STENDHAL, 1984, P. 52)

A começar pela ousadia de mostrar um evento decisivo da História contemporânea sem jamais se dar ao trabalho de chamá-lo pelo nome – de reduzir a batalha mais crucial do século XIX a uma confusa sinfonia de ruídos e respingos de chumbo à Richard Serra –, o capítulo do qual se retirou esse pequeno trecho já foi objeto de comentários da mais variada espécie – e não é nada difícil entender porquê. Seja pelo virtuosismo de sua narração – que, abandonando toda e qualquer esperança de síntese onisciente prefere se ater à pletora de sensações que atacam e desorientam Fabrício –, seja pelo desafio que coloca para idéia de realismo enquanto possível adequação entre linguagem e evento, é uma cena que soa bastante discrepante em relação a tudo o que já havíamos visto em *O vermelho e o negro* – ao mesmo tempo em que, pela maneira como torna indiscerníveis forma e conteúdo, eleva a um nível ainda mais radical o padrão de não coincidência que parece ser desse autor a principal inscrição, que é quase o fundamento último de toda a sua *mise-en-scène*. À diferença de *O vermelho e o negro*, contudo – onde a não coincidência surgia como o correlato de uma permanente distância irônica, que é também a tardividade do autor em relação aos eventos que narra – o que parece em primeiro plano, no excerto acima, é ao mesmo tempo muito mais concreto e muito mais drástico. Já a partir da visão aterradora do cavalo agonizante, que não se sabe se se transforma em anestesia, ou se sequer chega a ser de fato absorvida pela consciência da personagem, é algo que se dá no intervalo intransponível entre, de um lado, o caos de percepções fragmentárias em que a

personagem é jogada e, de outro, a operação por meio da qual este tentaria dar uma unidade provisória a tal diversidade; violência de ordem muito distinta, por certo, daquela que acontece quando se assassina em pouco mais que uma linha uma personagem tão laboriosamente construída como é a sra. De Rênal. E todavia, ao saltar do horror que é ver o cavalo até o ato estritamente solipsista por meio do qual Fabricio se sagra a si mesmo um militar, os que já acompanharam as peripécias de Julien Sorel encontrarão outro claro ponto de contato a unir os dois livros – principalmente tendo em vista a peculiar capacidade, pródiga tanto no francês quanto no italiano, de responder a uma situação de intensidade extrema como se nela não estivesse, de criar como que um hiato inexpugnável separando cada percepção de sua respectiva resposta, seja esta uma resposta motora ou meramente mental. Se existe porém um aspecto em que esse trecho da *Cartuxa* parece ainda mais audacioso do que todos os outros já aqui citados, talvez seja porque, ao recusar-se a domesticar o sentido da passagem – colocando-nos também diante da dificuldade de saber onde começa e termina Waterloo; o que é um pouco como passar rente ao Mont Blanc sem de fato chegar a vê-lo –, é um trecho que, convalidando ainda mais o que se tentou fazer dar a ver a partir de *O vermelho e o negro*, funciona como uma nova e incisiva demonstração prática do caráter necessariamente a posteriori de toda e qualquer compreensão, pouco importa se esta se dê dois minutos ou dois séculos depois. Ressalve-se apenas que, por não estar mais explicitamente vinculada ao cinismo do seu tempo, a demonstração dessa defasagem é algo que ocorre aqui evidentemente pela via negativa. É o que faz também com que o atordoamento provocado pela narrativa – que começa com os movimentos inexplicáveis da terra lavrada, e culmina numa *anagnorisis* que sela a apatia de Fabrício diante das patas do cavalo se embaraçando em suas entranhas – seja depois parcialmente amortecido pela exclamação de Fabrico para si mesmo, quando, numa outra curiosa sub-repção, a capacidade de apreender o longínquo efeito metonímico da guerra se converte em prerrogativa suficiente para transformar um moço desnorteado em militar.

Por menos convincente que seja a síntese proposta, no entanto, a forma como aqui se transforma um amontoado de estímulos óticos e sonoros no passaporte para uma nova identidade torna ainda mais patente a violência sem a qual esta unificação identitária de Fabricio jamais seria possível. Mesmo se funcionando nessa cena da maneira mais imperita possível – entre outras coisas, por ser incapaz de estabelecer qualquer diferença entre passividade e atividade –, essa operação unificadora aparece também como o anteparo sem o qual a experiência do presente pela personagem jamais

poderia ser descrita e organizada, e ao mesmo tempo como o fundamento defectivo da sua própria ficção de sujeito. Ao manifestar-se na antecipação voluntarista de Fabrício – que nesse aspecto lembra também um pouco Napoleão colocando a coroa em si mesmo –, é um gesto que diz muito menos respeito ao que se vê do que à predisposição de quem vê, o que nem por isso o torna menos ilustrativo e inexorável no efeito que produz. Na distância que separa o arroubo de vaidade do peso efetivo da cena – que jamais poderíamos de fato dimensionar se nos ativéssemos a apenas o que é narrado nesse capítulo; se não estivéssemos, enfim, desde o princípio também adiantados em relação a ele –, curioso notar como, nesse jogo de deslizamentos e contágios entre exterior e interior – entre os eventos narrados e a imagem que o sujeito que os testemunha constrói de si mesmo – a estrita simultaneidade de Del Dongo em relação ao evento que o funda termina se convertendo também no maior empecilho para que a auto-compreensão aconteça. O que nem por isso torna essa simultaneidade menos crucial, se pensarmos que é ela que também fornece ao irmão de Fabricio o pretexto para a carta difamatória que o desterrará. E contudo, se a névoa permanece inexpugnável ao longo de todo o capítulo é justamente porque, para poder se transformar em entendimento, ela precisa contar primeiro com o amparo da distância temporal que é tudo o que é inacessível a Fabrício durante Waterloo; um distância que está também por trás do movimento graças a que a confusão recebe a alcunha que a faz conhecida até hoje. Desse modo, ao fazer da tarefa de síntese e narração com que esse caos nos interpela o equivalente mais literal possível do perpétuo trabalho de convalescença em que se transforma a história – na distância entre uma chuva de balas mortíferas que se ouve ao longe e o topônimo que lhe confere salvo-conduto aos livros escolares –, é uma cena que se torna ainda mais inquietante pela maciça rarefação referencial que promove, ao reduzir a multidão de combatentes a um emaranhado de estímulos óticos e sonoros. Nesse sentido, marca também o abandono temporário do tipo de perspectivação mais comumente associado ao nome próprio Stendhal, ao deixar de lado a distância do narrador em relação ao naufrágio – que ele parece assistir da segurança da praia ao longo de todo *O vermelho e o negro* –, para abraçar como uma câmera de mão o ponto de vista muito menos seguro de dentro do barco. Note-se porém que, se pensarmos na letargia que acomete Fabrício nesse intervalo – uma letargia que tampouco é capaz de cortar o laço entre ele e o evento em questão –, é um trecho que ao mesmo tempo radicaliza e complexifica a dificuldade já contida no romance antecedente, ao fazer com que a mais acurada fidelidade aos detalhes que compõem o

evento se transforme aqui no máximo de ilegibilidade, confusão e desnorteamento. Curiosamente, entretanto, se muito da atribulação que depois marcará a vida do protagonista – a começar pela já citada carta ardilosa que o transforma em conspirador liberal – tem nessa participação passiva o seu primeiro nó, o movimento realizado no restante do livro – que corresponde também ao abandono dos entusiasmos juvenis em favor do oportunismo cínico – em muito contribui para fazer dessa passagem de bravura um eco cada vez mais remoto, que terá cada vez menos influência sobre os nós que darão prumo à segunda parte do livro, quando as antigas simpatias napoleônicas de Fabrício não serão nada mais que uma terna lembrança.

Sendo assim ao mesmo tempo tanto um *tour de force* de representação realista quanto um evento que parece até lendário e ingênuo diante do tecido de baixas trapaças que dominará a *Cartuxa*, o capítulo no qual Fabrício assiste sem saber à batalha de Waterloo pode ser lido também como uma versão *in extremis* do típico fiasco stendhaliano, seguramente identificável graças a um leitmotiv ao mesmo tempo prosaico e desalentado ("Então é isso?"), mas em nada menos impressivo que o seu célebre "etc". De outra parte, repetindo aqui um movimento já empregado em relação a *O vermelho e o negro*, tampouco parece ser por acaso que, também agora, um mergulho um pouco mais detido nas minúcias do texto – principalmente naquelas passagens na aparência mais abstrusas e estranhas – torne-se pouco a pouco a instigação para novas totalizações, que de certa maneira, ao se adiantarem ao trabalho da leitura, criam a sensação de um texto que parece se ler a si mesmo antes de seu próprio intérprete. Quase como se entendê-lo, nesse caso, nada mais fosse que desdobrar as conseqüências latentes na sua rede de tropos; fenômeno que aliás já se havia feito notar diante de *O vermelho e o negro* . Em se tratando de um aparente enclave isolado como o capítulo em questão, é algo cristalizado na forma como, ao mesmo tempo em que surge como uma parte isolada e até conflitiva em relação ao todo, esse capítulo ganha assim também progressivamente uma consistência até inesperada, se lido como algo da ordem de um emblema alegórico – como uma espécie de estoque de metáforas capazes de unificar e organizar o que se segue. O que, em última análise, faz também da batalha de Waterloo a melhor metáfora disponível para a própria leitura. Porém, ao passo que no que diz respeito ao pequeno parêntese-anacoluto sobre o tiro de pistola, tratava-se de transformá-lo numa pista para dar inteligibilidade ao ato por meio do qual Julien definitivamente põe tudo a perder, a atualização de um raciocínio análogo em relação à *Cartuxa* defronta-se com a dificuldade criada pela ausência de um dispositivo tão

visceralmente dramático e sinedóquico quanto uma cena de julgamento, e cujo efeito narrativo mais conspícuo, salvo engano, não é senão prover uma predicação definitiva para um sujeito. No livro de 1839, todavia, quando se trata de pesar juridicamente os atos de Fabrício, é um dispositivo que não apenas se vê reduzido a um jogo de cartas marcadas – indigno portanto de receber da parte do autor mais que uma menção rápida – como perde nitidamente lugar para uma alternância mais ou menos indômita entre extremos de atividade e contemplação, entre sumários de lutas e fugas e algumas estratégicas imersões líricas sobre as belas paisagens do Lago de Como. Daí também a impressão muito mais dispersiva que o conjunto produz. Isso aceito, entretanto, se considerarmos que o ponto em que os dois romances mais distam um do outro passa de certo pela substituição de um protagonista ativo por um passivo – e por isso mesmo, à exceção de sua abrupta paixão por Clélia Conti, terminantemente incapaz de unificar seus trajetos sob o jugo de uma vontade firme – é quase como se a cena de Waterloo se tornasse ainda mais ilustrativa e premonitória. Entende-se por quê: se como vetor em permanente ação recíproca com esta passividade está a dificuldade de totalizar uma pletora de sensações num juízo firme – e dar prova de fidelidade a esse juízo por meio de uma ação coerente, que é de resto tudo o que não pode jamais se esperar de Fabrício del Dongo –, não é despropositado ver então, na movimentação da personagem nessa batalha, a prolepse da mesma indefinição que este mostrará depois ser a sua marca. Pela tensão e urgência que aí se concentra, não poderia haver melhor pretexto para que uma personagem desse a ver de forma nítida o seu caráter; o que é tudo o que não acontece no capítulo em questão – e não exatamente por falta de disposição ou de coragem da parte do nosso Fabrício.

Pois o que está em jogo, nessas poucas linhas transcritas, é na verdade quase da ordem de uma cena transcendental, que passa muito menos pela escolha de um gesto em detrimento de outro do que pela incapacidade da personagem para encontrar palavras para soletrar os fenômenos que se passam à sua frente – e que todavia este ainda não parece estar apto a descrever. Um desabrigo, como se vê, que surge numa zona de anterioridade à própria ficção da vontade, que é o que de certa maneira permitirá ao contemplador tomar uma direção ou outra. Mais que isso: inscrevendo-se nesse movimento de limiar por meio do qual Fabrício tenta se predicar si mesmo, é uma dificuldade que se encena num momento em que ainda nem se coagulou a ficção de um eu, da qual essa vontade será aliás o referente por excelência. Transposto do plano da grande narrativa histórica para as limitações da percepção do indivíduo que a sofre “in

media res", sem poder assim contar com o abrigo fornecido por uma moldura temporal totalizante, o torvelinho encenado aqui tem nitidamente o caráter de um trauma fundador originário, que é um pouco como o primeiro e súbito encontro com um gigante ou monstro desconhecido. O qual, não obstante o seu impacto, jamais se dará ao trabalho de voltar à cena para que possamos medi-lo por um metro comum. Ao mesmo tempo, se é certo que nenhuma das situações com que Fabrício se defrontará, daí em diante, chegará perto do impacto do evento literalmente inenarrável que sagra sua entrada na história, nada mais compreensível que a própria arquitetura do livro, de início, pareça irremediavelmente comprometida pela chegada sem aviso prévio dessa catástrofe, que se inscreve de forma no mínimo heterodoxa no corpo defectivo da narrativa. Em vez de funcionar como o clímax ou como o ponto de torção que seria de se esperar, ela é um evento ao mesmo tempo inscrito e não inscrito na mente dos leitores e das personagens; e contudo, pelo contraste que cria em relação ao que a envolve, a batalha também leva ao colapso todos os termos de comparação possível, já que é ao mesmo tempo muito maior e muito menor do que tudo o que pode entendido pela medida humana. Por aí se podendo compreender porque o movimento que se segue a tal irrupção tome para si a tarefa de ir amortecendo e domesticando essas mesmas forças – que, num primeiro momento, aliás, ameaçavam deixar o leitor do texto tão desorientado e perplexo quanto o próprio Fabrício. Quase da ordem de um desdobramento lógico e necessário, é uma torção que corresponde também ao ajustamento de Fabrício ao "safado comum" do mundo, na medida em que vai se dispersando por todas as conspirações de que este toma parte quando resolve também, a exemplo de Julien, vestir o uniforme negro de seu século, e funciona em relação a esse início (quase) glorioso como um caminho sem volta. Mas é uma quebra que não deixa de gerar certa estranheza – ainda mais se pensarmos na relação algo inconciliável entre esse todo tão encharcado de cinismo e a parte épica extra-numerária que lhe serve de abertura; uma parte que se, por um lado, é muito menos com um cômodo de uma casa do que como um anexo, por outro, parece também conter em germe todo o desenho da casa. Dito de outro modo: enquanto o desenho narrativo de *O vermelho e o negro* é construído sob medida para desembocar na *anagnorisis* do julgamento, o esquema que parece ser possível depreender da *Cartuxa* sugere um caminho infinitamente mais acidentado e irregular, que se delicia em colocar em lugares heterodoxos certos ganchos temáticos, como por exemplo fazer com que o aprisionamento tão temido por Fabrício del Dongo termine se transformando no perfeito contrário de uma peripécia: já que, de

acordo com o “insuspeito” testemunho do próprio protagonista, ao colocá-lo ao alcance de seu olhar a sua amada Clélia, é ele que proporcionará à personagem a época mais feliz de sua vida. Note-se também que se a passividade de Fabrício na cena de Waterloo, por todos os motivos arrolados, não é exatamente da ordem de uma opção – se é antes efeito da inibição momentânea de seu aparelho perceptivo em frangalhos, que se vê subitamente engolfado pelo ataque sensorial que vêm do entorno –, a personagem que depois será o alvo dos favores de Mosca e Gina é, sob muitos aspectos, quase a perfeita antítese do jovem soldado ingênuo. Acometido por algo que não seria descabido caracterizar como uma espécie de precoce morte-em-vida, e que encontra seu correlato mais palpável na sua confessa refratariedade do jovem à ficção social do amor – uma imunidade que só será quebrada com a aparição de Clélia –, o acirramento dessa distância do protagonista em relação ao seu primeiro e atordoado eu responde também pelo frio cálculo que marca a sua relação com o mundo à sua volta, do qual ele só será parcialmente curado com o aparecimento da linda filha de Fabio Conti. Ao mesmo tempo, se é o caso de traduzir numa categoria um pouco mais abrangente essa permanente evanescência que é Fabrício, interessante notar como, na própria maneira como experimenta a si mesmo, ele parece muito mais desiludido que seu antecessor, Julien, e muito menos propenso a fabricar para consumo próprio álibis e/ou justificativas. Se Julien se movimenta sempre numa zona cinzenta entre o oportunismo cínico e a consciência do próprio merecimento – um merecimento que todavia é muito mais potencial do que efetivo, e que pode ser também muitas vezes a precária miragem produzida por uma malabarística capacidade de se auto-enganar – nas ruminações de Fabrício, já não parece mais haver espaço para ambigüidades desse tipo:

> Mas, deus do céu! Terei mesmo o direito de achar tais coisas deveras ridículas? Compete-me queixar-me?, perguntou a si próprio. Acaso essa mesma condecoração não acaba de ser conferida ao meu preceptor de Nápoles? Fabrício experimentou uma sensação de profundo mal estar. O belo entusiasmo pela virtude que ainda agora acabava de bater no seu coração transformava-se no prazer vil de haver participado de um roubo. Pois bem!, ponderou, com os olhos baços de um homem descontente consigo próprio, já que o meu nascimento me confere o direito de me aproveitar desses abusos, haveria de ser um insigne erro pessoal não participar disso; mas não devo adotar o critério de amaldiçoá-los em público. Tais raciocínios não deixavam de ser exatos; porém, Fabricio caíra deveras daquela elevação de felicidade sublime a que se vira transportado uma hora antes. O pensamento do privilégio estiolara aquela planta sempre tão delicada que se chama felicidade.(STENDHAL I, 1984, P. 152)

Na medida em que não deixa mais nenhuma dúvida a ser resolvida ou administrada pelo leitor, é uma passagem que trai um pensamento muito mais desenganado que o de Julien Sorel. Ainda que a catacrese da "planta delicada" com que ela se encerra possa colocar sob suspeita o efetivo estiolamento da tal felicidade, as desculpas com as quais Fabrico tenta se desembaraçar do seu desconforto só fazem tornar mais inevitável a inferência do leitor a seu respeito; o que pode até fazer as vezes de um alívio momentâneo em meio a turbulência – principalmente se considerarmos que um dos efeitos mais eloqüentes da indefinição e labilidade que marcam a personagem é funcionar como um bloqueio infranqueável a toda tentativa de síntese. Contudo, uma vez igualado o privilégio aristocrático ao puro e simples roubo, não parece ser mais possível alimentar dúvidas sobre o caráter de Fabrício, que nesses termos, coloca-se nas perfeitas antípodas de Julien Sorel. Não apenas pela origem familiar bem mais afortunada – e que, como se vê, torna-se aqui também um caminho mais curto para novas degradações –, é uma diferença ainda mais evidente na própria forma canhestra com que tenta racionalizar seu mal estar, e que só tende a tornar ainda mais inaceitável a situação toda, e ainda menos convincente a catacrese que em vão tenta transformar o final do parágrado em "chave-de-ouro". De certa forma, é uma defasagem que faz dessa tentativa de auto-defesa quase um suicídio moral involuntário, ao apontar para um jogo de forças que, em *O vermelho e o negro*, podia ainda ser revestido por um arcabouço trágico, nem que fosse apenas para melhor corroer por dentro esse mesmo arcabouço. E no entanto, se nos lembramos por exemplo de algumas das advertências que o abade Pirard faz a seu discípulo – quando este o aconselha a jamais chamar de monstros homens como Carlos V ou Felipe II, que, de acordo com o raciocínio legitimista de praxe, estariam algumas jardas acima dos mortais comuns –, o que mais salta aos olhos, sem dúvida, é sobretudo a incapacidade de se emprestar qualquer espécie de legitimidade à ação a que o raciocínio se reporta ; coisa que torna ainda mais incômoda a impotência de Fabrício depois que se dá conta do roubo: se por um lado é uma constatação que jamais será forte e incômoda o suficiente para levá-lo a renunciar a seu ganho ilícito, por outro, não deixa de dar também razão à mesma reivindicação de igualdade jurídica que esta ofende – e nesse sentido, se pensarmos no livro de 1839 como a duplicata suplementar de livro de 1830, serve também para confirmar por via transversa a reivindicação de Julien, que, no travessão que sela a sua sorte no tribunal, daria voz a todos os que são usurpados por gente como Fabrício. Na forma de um escrúpulo a ser facilmente controlado por uma racionalização a posteriori – e que,

quando tenta desculpar o “roubo”, só faz torná-lo mais acintoso –, o desconforto traído no raciocínio tortuoso pode não ter quase nenhum peso no desenrolar dos acontecimentos do livro, embora demonstre também um senso de previdência bastante acurado, principalmente quando, depois de tirar de seu raciocínio as suas mais desabonadoras implicações, logo passa a calcular qual a melhor maneira de lidar com isso publicamente. Quase como se tentasse ao mesmo tempo comer o bolo e ficar com ele, à medida em que coloca no primeiro plano da cena aquilo que o narrador de *O vermelho e o negro* talvez despachasse com um “etc”, é um trecho que tem o mérito de mostrar os gestos do protagonista como cada vez mais alienados de si mesmo, criando um fosso insuperável entre, de um lado, o reconhecimento da flagrante injustiça daquilo que recebe e, de outro, a ação por meio da qual essa injustiça poderia ser concretamente eliminada. Ação que é o que permanecerá em Fabrico uma eterna virtualidade. Daí também, como corolário da certeza de serem o mérito e a energia categorias perfeitamente inoperantes em meio a essa grande conspiração que o mundo se transformou, a perpétua distância que a personagem cultiva quase todo o tempo em relação a si própria; reserva que, se em muitos momentos é quase da ordem de uma afanise, em outros revela uma fleugma quase desumana, como é o caso da cena em que ele assassina o seu rival Giletti num mero rompante de raiva, menos movido por auto-defesa do que pelo medo de ter tido o seu rosto desfigurado pelo canivete deste. Uma perturbação por sinal a ser rapidamente resolvida assim que Fabricio encontrar um espelho que o certifica de que continua tão belo quanto antes – ainda que a essa altura já seja muito mais difícil saber onde termina o gesto e onde começa o lapso, o que é ação e o que é “acting out”.

Ora, pela capacidade de se safar habilmente de tais rompantes – que nem por isso deixam de ser também casuísticamente convertidos em crimes hediondos pela facção aristocrática contrária à que o protege –, a posição de Fabrício, no romance, está decerto muitos degraus acima do desamparo plebeu de Julien Sorel, cuja principal habilidade demonstrada, na maior parte do livro por ele protagonizado, consiste em adiar indefinidamente suas respostas motoras às provocações do exterior; uma habilidade que só será fatalmente avariada nos capítulos finais, e com as conhecidas consequências catastróficas. No caso de Fabrício, contudo, o detalhe de já contar desde saída com um poderoso casal de protetores para livrá-lo dos apuros em que se mete, ao mesmo tempo em que pode torná-lo muito menos propenso a sufocar seus primeiros impulsos, faz com que sua trajetória seja muito mais errática que a de seu duplo, e ao

mesmo tempo muito mais cheia de peripécias e trepidações. Ao estilo de uma desordem que torna inevitável a ação corretiva, tais peripécias são também o que dá o pretexto às intervenções de sua tia Gina, que é aqui o nódulo entre Fabrício e os auxilares-por-procuração através do quais ela age. Intervenções que cumprem aqui ainda uma função dupla: longe de corresponder apenas a um automatismo ditado pela algo rocambolesca sucessão dos eventos – onde a acumulação de reviravoltas algo absudas em que se transforma a carreira eclesiástica de Fabrício torna mais forte a impressão de uma trama que pode se contrair e e se dilatar ao seu próprio critério –, as estratégias de Gina dão ensejo à retomada de outros fios temáticos já de resto presentes em *O vermelho e o negro*; o que não significa que se trate de uma tautologia. Alegorizados agora em outros nomes e sob novas molduras, esses fios temáticos, dados os novos desdobramentos que produzem, são também tentativas de costurar novas pontes entre as palavras abstratas e a conduta das personagens, e dar um novo lastro actancial a conceitos que no entanto jamais parecem ser passíveis de uma encarnação plena – como, para recorrer a uma questão particularmente cara a Mathilde de la Mole, dizer o que significa ser um homem de mérito sob o clima reacionário e paralisante da Restauração. Se essa questão permanece eminentemente em suspenso em *O vermelho e o negro*, no desenho narrativo da *Cartuxa*, ela ganha uma resposta certamente muito mais inequívoca, mas por isso mesmo também, muito mais absurda. Quase como se tivesse que perder em verossimilhança aquilo que obtém em clareza:

Fui condenado à morte, e muito justamente, porque conspirava. Execro o príncipe, que é um tirano. Não fugi por falta de dinheiro. Minhas desventuras são bem maiores e eu deveria, mil vezes, me matar; já não amo a infeliz mulher que me deu esses cinco filhos e se perdeu por minha causa; amo outra mulher. Mas, se eu me matar, as cinco crianças e a mãe morrerão literalmente de fome.

Aquele homem falava com o timbre da sinceridade.

– Mas como é que vivem? – perguntou-lhe a duquesa, enternecida.

– A mão dessas crianças fia; a filha mais velha nutre-se na herdade duns liberais, onde guarda rebanhos; quanto a mim, roubo na estrada de Piacenza para Gênova.

– De que modo concilia o roubo com seus princípios liberais?

– Vou tomando nota das pessoas que assalto para roubar e, se algum dia vier a ter alguma coisa, restituir-lhes-ei somas roubadas. Calculo que um tribuno do povo como eu executa um trabalho que, devido ao seu perigo, vale bem cem francos por mês; assim, evito apossar-me de mais de mil e duzentos francos por ano. Engano-me, roubo uma pequena soma acima disso, pois por esse meio faço face às despesas da impressão das minhas obras.

– Quais obras?

– *A... terá algum dia um quarto e uma renda?*

– Como? – exclamou espantada a duquesa. – Então é o famoso Ferrante Palla, um dos maiores poetas do século?

– Famoso, porém infelicíssimo, não resta dúvida.

– E um homem do seu talento, senhor, é obrigado a roubar para viver?

– E é talvez para isso que tenho algum talento. Até aqui, todos os nossos autores que se tornaram conhecidos eram pessoas pagas pelo governo ou pelo culto que queriam solapar. Eu, *primo*, exponho minha vida; *secundo*, pense senhora nas reflexões que me agitam quando vou roubar! Estarei certo? Pergunto a mim mesmo. O lugar de tribuno rende serviços que realmente valham cem francos por mês? Tenho duas camisas, a roupa que a senhora está vendo, algumas armas péssimas, e tenho certeza de acabar enforcado; ouso crer que sou desinteressado. Feliz seria eu, se não fosse esse amor fatal que não me deixa encontrar senão desventura junto à mãe de meus filhos. A pobreza pesa-me como coisa feia; amo os bons trajes, as mãos brancas...(STENDHAL, 1984, p. 120-1)

Com uma verve talvez mais apropriada a um filme dos irmãos Marx que a um romance realista, as réplicas de Ferrante Palla à então Duquesa Sanseverina-Táxis não são uma acusação menos contundente à sua época do que a fala de Julien diante do júri, embora apareçam aqui envolvidas por uma aura muito mais irreal, que é também como um enclave romanesco em meio à degradação do todo. À primeira vista, diante dessa impressionante soma de predicados que vai se acumulando sobre o seu nome, a impressão que se tem é que está-se em face de um artefato calculadamente incongruente – com algo muito mais próximo de um ornitorrinco que de um homem concreto, mesmo se, nesse caso, a sensação de completa intempestividade que daí emana não deixe de emprestar à personagem um status algo alegórico, quase como se a virtude ganhasse aqui finalmente um pleno estatuto diegético. E todavia, superada essa estranheza inicial, o fato é que não poderia haver maior sintonia entre teoria e prática: a começar pela maneira como rapidamente reconhece a justiça de sua condenação, é um raciocínio que – nesse ponto nas perfeitas antípodas das ruminações e racionalizações de Fabrício – parece simplesmente cancelar qualquer diferença entre a escolha do sujeito e a vontade geral, que é a voz que fala através do poeta quando trata de calcular seus honorários de tribuno. Pouco importa se para isso precise se transformar em saqueador. Note-se ainda que, se para convencer-se a aceitar a sinecura que recebe, Fabricio deve ser primeiro capaz de passar uma borracha sobre o que ele mesmo acabara de pensar, a fidelidade de Ferrante Palla a seus princípios políticos tampouco recua diante do ridículo quando trata de assegurar sua consistência – e é claro que isso traz também novas implicações: se por

um lado dá uma aura quase quixotesca a essa fidelidade, por outro, nem por isso torna menos precisa e austera a sua contabilidade, que abre apenas uma pequena exceção à causa da arte. De um modo geral, no entanto, uma vez que o resultado jurídico mais palpável desse excesso de qualidades é justamente colocar a prêmio a cabeça daquele que as detém – o que não deixa de ser também uma resposta hiperbólica à pergunta de Mathilde; ao provar a perfeita equivalência da condição do homem de mérito com a do criminoso – o paradoxo narrativo aí criado se torna extremamente preciso e certeiro em sua inverossimilhança aparente. Grosso modo, é uma inverossimilhança que não decorre em Ferrante Palla senão da tentativa de, na contracorrente de todos os outros personagens de Stendhal, tentar impedir que o salto de pensamento à ação se transforme apenas numa traição perpétua do eu em relação a si mesmo. Compromisso que , como se vê, pode até tomar uma forma cômica quando o bandido se dá o trabalho de distribuir notas promissórias às suas eventuais vítimas – e que, no entanto, se lido como uma estratégia provocativa, torna-se também uma tática para condensar-deslocar as tensões políticas da Restauração, para fazer com que elas sejam bruscamente cristalizadas num golpe de *Witz*. Um golpe sem dúvida fulgurante demais para ser facilmente referencializado, já que é como a elevação à enésima potência da realidade de que parte. Quase como se – e eis aqui um outro padrão de não coincidência que se repete – o empenho em dar o máximo de nitidez a uma idéia só pudesse ocorrer ao ônus da retirada da credibilidade da voz e do corpo nos quais essa idéia se encarna, transformado aqui nesse contraste ambulante chamado Ferrante Palla; personagem que parece permitir colocar sob uma nova perspectiva tudo o que está à sua volta. Reunindo a devoção do trovador ao empenho do guerrilheiro, a indignação do profeta ao infortúnio do homem comum, ele parece ser capaz de concentrar em si tudo o que falta aos outros, e não só: mesmo se transformado também em títere pela duquesa Táxis-Sanseverina – que manipula indistintamente todos os homens do livro à exceção de Fabrício –, ainda assim ele é o único que parece agir movido por algum valor identificável, e que não há de ser ser completamente traído quando transformado em ato. Nesse sentido, sendo o único que aqui se esforça para converter seu pensamento em ação coerente, o seu trajeto se inscreve quase como um ponto de saturação em relação ao vácuo semântico que o cerca – o que tampouco significa que, por não terem nenhuma sombra da sua nobreza, as outras personagens sejam por isso menos ativas e/ou perigosas. Apenas que, na falta de qualquer valor substancial capaz de distinguí-las – de assinalar alguma diferença mais pronunciada entre o liberal Fabio Conti e conservador

Mosca –, essa é uma movimentação que, sob o fundo de cinismo que a todos engolfa, surge de saída comprometida por um acaso cego, que no limite parece ser capaz de transformar qualquer coisa em qualquer coisa, seja para culpar, seja para desculpar. Na sua tradução empírica mais palpável, ele se converte na energia arbitrária das paixões amorosas, que nada ficam a dever em aleatoriedade às regras do *whist*, e de certa forma, são o fardo a que parecem estar condenados todos os que não têm a altivez e o desinteresse de Ferrante Palla. Personagem, por isso mesmo, que pode ser visto como o perfeito oposto simétrico de todos os outros, como a inversão capaz de tornar inteligível a lei que os move.

Se existe um traço irrecusável nessa lei, ele passa sem dúvida por tudo aquilo contra que se insurgem as réplicas de Ferrante Palla, ao tentar mostrar como, no seu caso, a excentricidade aparente do seu *modus operandi* é apenas o ônus que ele deve pagar para permanecer coerente. O que não quer dizer que seu discurso aponte sempre para uma só direção, nem que sua vida esteja integralmente refém do ideal político que o condenou à morte – como deixa bem claro a constante alusão à desdita amorosa de que o revolucionário padece, provocada por uma dama que não é ninguém menos que sua interlocutora, e que também permitirá a esta comandar Ferrante Palla à distância, fazendo com que ajude Fabrico a escapar da fortaleza em que o aprisionou Fabio Conti. No entanto, se isso é tampouco suficiente para produzir um novo nivelamento – se dá também ao único herói verdadeiro de Stendhal a oportunidade de demonstrar todo o seu virtuosismo no amor cortês –, talvez seja porque, nas outras personagens do livro, a tradução da vontade em uma ação "x" parece ter quase sempre a forma de um erro sintático recursivo, que, dependendo dos nomes próprios a que se vincula, condena-os ou à evanescência ou à obsessão. Pensando mais arquitetonicamente, no entanto, na medida em que não podem permanecer para sempre em errância perpétua, o caos gerado por essa falta de consistência e de fundamento faz da unidade da ação do livro um todo permanentemente viciado pelos sucessivos congelamentos arbitrários que o constroem , a ter lugar naquele imperceptível glissando no qual um novo objeto arbitrário posto em cena é transformado por seu contemplador na meta suprema da sua existência. Dando azo portanto à criação dos mais insólitos mecanismo defensivos – que nada mais são, na contabilidade geral, que a paixão dominante de cada personagem, pouco importa se esta se chame Clélia, Gina, ou tome a forma mais abstrata de um título de nobreza ou de um milhão –, a conversão da hipótese em necessidade fornece assim o contraponto centrípeto para o que ameaçava se transformar numa soma inorgânica de episódios. No

caso daquelas personagens não diretamente envolvidas numa disputa de poder – ou siderados por alguma obsessão ridícula como é a do repugnante procurador geral por um título de nobreza –, isso é o que dá também à narrativa seus fios condutores, que podem muito bem ser apenas a racionalização a posteriori gerada para amenizar um efeito que é eminentemente dispersivo. Mesmo se contaminando com o vírus da arbitrariedade todo esforço de ação continuada, tais mecanismos são também o modo que cada personagem encontra para fazer frente ao jogo; o que, no limite, parece fazer de cada um deles um robô guiado por uma legislação puramente solipsista, cuja diferenciação parece muitas vezes se dar completamente ao largo do mundo exterior. À exceção claro da influência exercida por essa sedutora inveterada que é a duquesa. No desenho do livro como um todo, entretanto, é uma sedução que se por um lado pode parecer infalível demais para se ajustar à medida realista, nada é em comparação com a série de prisões auto-impostas nas quais essas personagens não se cansam de se meter; tropo que é por sua vez também a antecipação da retirada final de Fabrício. Assim, se toda a dificuldade que Fabricio terá para se aproximar da jovem Clélia não decorre senão de um pacto firmado entre esta e a Virgem Maria – em conseqüência do medo de resto infundado que de seu pai tivesse sido vítima de envenenamento com sua conivência –, não deixa de ser curioso como, exceto por este desbragadamente irreal Ferrante Palla, mesmo a mais intensa das devoções surja sempre no livro perturbada pelo ato cego que a funda, e que faz dela algo como uma casa construída sobre areias movediças. E todavia, se isso em nada diminui a incisividade dos efeitos que tais atos cegos geram – e o próprio desfecho abrupto do livro é uma clara demonstração disso –, de outra parte, um ônus indissociável a essa inevitabilidade é agravar ainda mais a sensação de contingência produzida pelo final de *O vermelho e o negro*, graças a um ritmo que, de tão imprevisível em suas acelerações e ralentamentos, parece quase que elevar o capricho ao status de regra. Ou – o que é ainda mais desnorteador e inquietante – que faz da própria regra passível de ser inferida da perseverança de um afeto nada mais que o efeito da petrificação de uma veleidade qualquer, o qual acaba, todavia, aprisionando aquele que a sofre de maneira inexorável. No caso da duquesa Gina, aliás, é um mecanismo que acabará também traduzido num dos mais admiráveis e estranhos epigramas de todo o livro:

Havia duas coisas no temperamento da duquesa: continuava sempre querendo aquilo que tinha querido uma vez; não tornava a submeter a deliberações aquilo que já havia decidido antes. Citava a tal propósito

uma frase de seu primeiro marido, o interessante general Pietranera: Que insolência para comigo próprio!, dizia ele. Porque acredito ter mais clarividência hoje do que quando tomei esta deliberação? (STENDHAL, 1982, p.127)

Na cegueira que esta frase revela em relação si própria – ao fazer com que a ficção retroativa do "mim mesma" funcione como uma fortaleza de resistência em relação ao apelo do presente; apelo de resto em nada menos arbitrário do que aquele que já criara anteriormente a hipóstase de um eu –, o aforisma contrabandeado por Gina de seu marido está perfeitamente de acordo com a rede de tropos que compõe o livro. De início, a partir da cascata de ressonâncias que essa rede cria, a frase é quase uma variação do desejo de aprisionamento a que depois também sucumbirá Fabrício, quando – num rompante que é por sua vez também a prolepse do fim que lhe será reservado na última página – ele se der conta de toda a felicidade a ele involuntariamente proporcionada por seu arqui-inimigo Fabio Conti. Se fosse ainda o caso de conferir um pouco mais de lastro empírico ao raciocínio de Gina – no que há de aparentemente mais absurdo na auto-limitação imposta pelas duas máximas –, não seria impossível ver nisso uma espécie de tradução algo mais extrema e espirituosa da velha obrigação aristocrática de honrar a palavra dada, não fosse essa máxima comprometida por uma espécie de privação de lucidez auto-infligida, cujas conseqüências cognitivas são imensas. A começar pelo detalhe de que, para promover a necessária redução de complexidade, a obrigação de se submeter cegamente ao que antes havia sido decidido acaba tendo um peso muito maior do que a avaliação da maior ou menor pertinência dessa mesma escolha. Se isso de certo simplifica consideravelmente a vida de Gina, por outro lado, a torna também permanente prisioneira da falta de fundamento de cada desejo, que, ao melhor estilo Jefté, se parece bem menos com uma deliberação do que com um ímpeto momentâneo petrificado. Ao mesmo tempo, dada a enorme instabilidade que paira sobre todo o cenário – onde a mudança de status da personagem protagonista depende muito menos de um esforço seu que do capricho dos poderosos de quem este depende –, a fidelidade que Gina prefere manter em relação a cada primeiro impulso não deixa de ser também um mecanismo narrativo tremendamente eficaz, e que é também a craveira por meio da qual se pode medir a sua obstinação. Tornada a causa a posteriori de sua própria ficção de identidade, o correlato mais palpável dessa obstinação encontra-se sem dúvida no empenho com que ela protege seu sobrinho Fabrício, principal elemento de coesão entre os episódios do livro. O mais inquietante,

porém, é que, ao mesmo tempo em que fornece um lastro de constância e coerência a seus esforços – que grosso modo, se resumem a fazer de todos os homens que por ela se apaixonam meios auxiliares do bem estar do sobrinho –, a natureza desse vínculo é algo que parece de início resistente a uma atualização plena; o que dá também um toque resignado a essa obstinação. Para além das conotações algo incestuosas que o atravessam, é um vínculo que, se já é de saída marcado pela distância de idade – uma idade que, todavia, como mostrou Robert Alter, é n'*A cartuxa de Parma* muito mais mental do que cronológica – acabará dando origem a fiascos cada vez maiores, e que, ao longo dos episódios em que se reiteram – culminando no instante em que, para o desespero e o ciúme de sua protetora, Fabricio hesita diante da chance de fuga que Gina lhe oferece – reforçam ainda mais a insistência fantasmática da figura da assíntota, como o tropo talvez capaz de fornecer uma certa unidade constelar a essa rede disjuntiva que é o romance, onde à exceção do encontro amoroso entre Fabrício e Clélia – que deve todavia ainda se dar ironicamente às cegas – tudo parece desembocar em não-coincidência. E todavia, por mais que o montante de obstruções que Gina deve vencer torne ainda mais indelével um afeto que jamais irá exorbitar os abraços ternos, e que a leva até a duvidar sinceramente do seu (irresístível) poder sedutor, uma impressão que surge quase como indissociável a tal desproporção – entre o quantum de energia investido numa série de provações cada vez mais complicadas, e a felicidade bastante modesta que disso decorre – é a de uma base que parece frágil demais na comparação com o volume de massa que sobre ela pesa, e que repercute também na sensação de amontoamento que o romance provoca, à falta de uma grande cena de crise capaz de cristalizar retroativamente um sentido orientador. Desequilíbrio que, muito antes das célebres páginas finais que lhe dão máximo poder de corte, torna-se ainda mais patente dado o altivo alheamento de Fabrício em relação a Gina, que muito apropriadamente só terá olhos para Clélia ao longo do romance. Pendor, no que diz respeito à parte preterida, que confirma ainda mais a sensação de um esforço inútil, da total impotência de Aquiles diante de uma tão veloz tartaruga, ao mesmo tempo tão próxima e tão inalcançável. Daí também porque, para jogar por terra o edifício inteiro, o narrador não precise de muito mais que uns poucos e lacônicos golpes:

A condessa Mosca aprovara de bom grado, tempos antes, que seu marido retomasse o ministério, porém não quisera nunca consentir em reentrar nos Estados de Ernesto V. Conservava sua corte em Vignano, a um quarto de légua de Casalmaggiore, na margem esquerda do Pó, e portanto nos Estados da Áustria.

Nesse magnífico palácio de Vignano, que o conde lhe mandara a construir, ela recebia às quintas feiras toda a alta sociedade de Parma e, diariamente, seus numerosos amigos. Fabrício não deixou dia algum de vir a Vignano. Em suma, a condessa reunia todas as aparências de felicidade, mas não sobreviveu senão pouco tempo a Fabricio, que ela adorava, e que só passou um ano na cartuxa.
As prisões de Parma estavam vazias, o conde imensamente rico, e Ernesto V era adorado por seus súditos, que comparavam seu governos ao dos grão-duques da Toscana.(Stendhal, 1984, p. 242)

Com saltos que levam toda a tensão acumulada a uma velocidade quase intolerável – e que jogam impiedosamente por terra qualquer possibilidade de uma resolução satisfatória –, as linhas acima poderiam passar completamente despercebidas por alguém que não conhecesse o que as antecede. Em certo sentido quase como uma escritura em grau zero, o que a princípio é mais desnorteante nesse trecho é a forma como, depois de ter nos dado a conhecer longamente as personagens, a narrativa prefere simplesmente endossar a *doxa* criada em torno deles – que, no caso mais clamoroso de Ernesto V, não é senão a completa antítese de tudo o que o livro nos mostrara até então, não obstante também a suspeita inevitavelmente gerada pela sintaxe ossificada da frase. Longe de ser no entanto apenas uma rendição cínica, é um trecho que se torna ainda mais pungente e desconcertante nas poucas palavras que gasta com o Conde Mosca, quando a menção à sua riqueza cada vez maior elide quase como um detalhe ocioso a dor que a morte brusca de Gina decerto deve ter lhe causado. Dor que um final como esse sequer chega propriamente a mencionar. Tendo em vista ainda o perene conflito de velocidades que dá o tom do livro – sob a forma de uma narrativa onde a lentidão e o cuidado com que se preparam seus principais núcleos dramáticos podem ser a qualquer instante explodidos pela aceleração proporcionada pela seca concisão de algumas frases, capazes de transformar numa esforço vão e ridículo todos os adiamentos e recuos anteriores –, esses dois parágrafos finais realizam a mais violenta das rasuras com a sem cerimônia de quem corta um pé de alface. Na passagem da sumária aniquilação de dois dos protagonistas até o cínico plano geral com que a narrativa se fecha – que é também a torção pela qual a narrativa leva até o mais completo absurdo a necessidade de concluir a si mesma –, eles parecem mesmo querer nos dar todos os elementos necessários para uma síntese analítica final, que é exatamente o que se torna impossível quando, uma vez dimensionada a magnitude da mudança aí embutida, passamos a atritar esses mesmos elemento um com o outro. Na medida em que é também o momento em que os trajetos das personagens encontram seu termo definitivo – que no caso não é outra coisa senão a morte –, essas frases parecem realizar uma compressão vertiginosa,

que alivia abruptamente toda a sobrecarga afetiva concentrada sobre esses nomes próprios, e simultaneamente dá às centenas de páginas anteriores o caráter de um desperdício virtuosístico. Afinal, considerada a quantidade de energia até aí despendida, bem como toda a intrincada movimentação cênica que tais frases transformam em nada, essas mesmas sentenças finais, se por um lado cumprem exemplarmente uma função narrativa – que no caso é perfazer e despachar todos os protagonistas da *Cartuxa* –, deixam também a impressão de um trecho subitamente rasgado por um golpe de tesoura, cuja truculência é ainda mais exponenciada pela falta de ênfase. Por soar vagamente imotivado em relação a todo o restante, ele torna ainda mais remota a esperança de uma eventual justiça poética que tente juntar as pontas que o livro separou, e aprofunda ainda mais o intervalo entre a realidade e a tentativa narrativa de legitimá-la. Intervalo já exaustivamente tematizado e encenado em *O vermelho e o negro* – que, além de uma disposição espacial muito menos oscilante, contava ainda com a máquina sinedóquica do julgamento para amenizar uma dispersão de resto perfeitamente indomesticável quando se chega mais perto –, o desfecho do primeiro livro ecoa claramente na morte quase simultânea de Fabrício e Gina, que, no pequeno vão de contigüidade que as separa, torna ainda mais tensa a fronteira entre causalidade e casualidade. Mas esse nem é exatamente o ponto central: reduzidas todas as singularidades à mera contabilização do tempo de vida – que quantifica e nivela num só metro as mais discrepantes e incomensuráveis qualidades – é um desfecho que tem também algo de uma conta mal feita, onde, a pretexto de prover um termo para a confusão criada, é como se um trabalho repleto de nuances, reviravoltas e detalhes se visse subitamente traduzido numa seqüência indiferente de algarismos, de resto altivamente alheios à soma das ações que representam. Isso aceito, porém, se é o caso de se buscar uma eventual desculpa extra-diegética para essa arbitrariedade, não deixa de ser curioso como, quase que fechando o círculo aberto páginas atrás, entre os possíveis responsáveis por esse final abrupto, está exatamente aquele mesmo editor que já conhecíamos do parêntese do tiro de pistola, e que, segundo consta, agora sob o disfarce de um hoje obscuro mas muito mais concreto Ambroise Dupont, teria feito n'*A Cartuxa de Parma* uma intervenção bem menos delicada – simplesmente forçando seu autor a diminuir drasticamente o número de páginas. Confirmando de maneira ainda mais irrefutável o rigor dessa narrativa – empenhada na imodesta tarefa de mediar a destruição que emana do próprio tempo, que é aqui tanto o redemoinho sócio-histórico quanto a amputação sem o que é impossível narrar o que quer que seja –, é o que faz

também com que, num desenho tão assintótico como é esse romance, mesmo ingerências desse tipo só façam jogar mais água no moinho do narrador, ao que tudo indica capaz de triturar implacavalmente toda e qualquer contingência que se lhe apresente.

Na passagem de uma paratática seqüência de mortes até o último comentário a respeito da ótima reputação do príncipe – uma reputação que muitas das páginas anteriores haviam decididamente contribuído para reduzir à pó –, um término como esse não deixa também de ter algo de um leito-de-Procusto, ao tornar palpável uma torção onde o sentido e o peso dessas tão esporádicas frases parecem se fundar menos no que estas expressam do que no que nelas não pôde caber; pouco importa se por desejo do autor ou se por mera limitação tipográfica e/ou editorial. De outra parte – e esse é também o ponto no qual a perturbação microscópica se faz pregnância –, quando finge dar um peso de verdade definitiva à *doxa* cuja ilegitimidade foi arduamente demonstrada em todas as frases anteriores, o enunciado que termina com o ponto final d'*A Cartuxa de Parma* se revela também, num nível menos restrito, uma sinédoque poderosíssima, súmula de uma luta renhida e perpétua entre o continente e o conteúdo, que, dada a obrigação impossível em que a frase se engaja – tentando funcionar como um desfecho para o que não pode ser senão interrompido – só pode mesmo se transformar em parodoxo. Pois o que está em jogo aqui – sempre que a linguagem parece cavar um buraco na realidade com a força do mesmo movimento pelo qual tenta abraçá-la – é tanto um ponto de contato entre os dois grandes romances como aquilo que responde pela distância de um livro em relação ao outro, ao perfazer uma torção onde, num intervalo de menos que 10 anos, passa-se de uma história meticulosamente construída para desembocar num clímax – por mais deceptivo e opaco que este se revele – para um movimento que dá a impressão de poder ser prolongado até o infinito, mas que pode ser também estancado por um gesto sumário. Daí que, se *O vermelho e o negro* parece ainda de alguma forma atravessado pela mesma miragem arquitetônica que a rapsódia que é a *Cartuxa de Parma* aniquila – miragem bem patente na cena de julgamento que faz aí as vezes de uma falsa teleologia –, não apenas esse tipo de consolo escatológico, como ainda a ilusão de completude que bem ou mal dele provém, não parecem ser mais factíveis no livro de 1839, que, já a partir da grande cena de Waterloo, nos deixa infinitamente mais desabrigados em face da perpétua não coincidência que o move, não coincidência que é o fantasma anafórico gerado pela fricção dos tropos. O que, seja nos momentos mais acelerados, seja nos adágios, ajuda a

explicar também a sensação de inacabamento que contagia o todo, e dá a ele o caráter uma oximoresca e estudada improvisação. Na insistente auto-corrosão que o livro promove, é uma sensação que, se já surge com toda força no salto que permite a Fabrício se sagrar soldado depois de assistir sem entender direito a um amontoado de eventos desconexos, vê-se particularmente reforçada pela premeditada força implosiva de sua última frase, talvez o instante em que o dissídio entre mundo e linguagem chega a seu máximo. Ao se desincumbir e se subtrair de uma tarefa que o romance também revela ser uma contradição em termos, o desfecho toma a forma de uma comparação que, por se transformar automaticamente numa acusação a si própria, implode também num só golpe a credibilidade de toda e qualquer comparação. Por isso mesmo – e de maneira tão sobre-determinada quanto gratuita, tão aleatória quanto necessária – é uma frase não menos justa e precisa do que a guilhotina que transformará Julien Sorel em uma bela cabeça.

Alegorias da referência: o teatro da marionetes.

Inevitável peça de antologia na obra de Balzac, além de ser também uma das cenas literárias favoritas de Marcel Proust, o encontro entre Lucien de Rubempré e o falso padre Carlos Herrera (a.k.a. Jacques Collin), no final de *Ilusões perdidas*, é sem dúvida uma das passagens mais impressionantes de toda a *Comédia Humana* de Balzac. Fazendo tábula rasa do senso de medida e da verossimilhança, o encontro ocorre quando, depois de ter acumulado uma enxurrada de fracassos – de ter não só sido enxotado de Paris como também de levar à bancarrota seu querido amigo de infância e cunhado Lucien Séchard –, o jovem aspirante a poeta prepara-se para colocar definitivamente um ponto final em sua existência inglória – no que é entanto impedido no último instante por Herrera, que, se pode parecer um salvador *deus ex machina* no momento em que surge, agirá sobre Lucien com o mesmo sangue frio do predador diante da sua presa. E de maneira tão metódica quanto exaustiva: após dissuadir o jovem de seus propósitos, a primeira providência do padre é dar a ele uma pequena súmula de seu idiossincrático pensamento político, que se revela páginas depois o exórdio de um pacto fáustico, no qual Herrera se compromete a fazê-lo experimentar todo o sucesso que lhe fora negado até então, pedindo-lhe em troca nada menos que a submissão total e irrestrita. Cobrindo todos os 6 capítulos subseqüentes quase como num curso de férias em ritmo turbinado, os ensinamentos de Vautrin, a despeito de

algumas pontuações e intervenções perplexas do inicialmente incrédulo discípulo, podem ser lidos também como um longo e virtuosístico monólogo, no qual vemos desfilarem alguns dos mais memoráveis aforismas de toda a *Comédia*, transformados aqui numa azeitada máquina de cooptação ideológica. Ao mesmo tempo, dado o fôlego totalizante que revelam, eles são também, de uma maneira muito mais literal e direta do que se vê em Stendhal, a feroz estenografia de uma época marcada por uma crise de legitimidade insuperável, que se evidencia também na tonalidade cada vez mais desabusada do discurso. Oscilando entre a galhofa e a especulação megalômana, esse discurso é ao mesmo tempo uma apologia do crime e uma radicalização exorbitante e selvagem de certas premissas retiradas de autores tão distintos quanto Maquiavel e Rousseau, por mais inadmissíveis que possam ser as consequências a que Vautrin as leva. Relidas por um revisionista melífluo como Vautrin-Herrera-Collin, essas premissas se tornam as bases de algo como uma teoria geral da falcatrua, a ser devidamente posta em prática em *Esplendores e misérias das cortesãs*, mas que, em sua primeira formulação, parece deixar seu narratário ainda totalmente sem defesa. Por mais que o gosto pela tirada espirituosa, no caso de Vautrin, pareça pouco ajustado à sobriedade e à isenção que seria de se esperar de um historiador confiável, o seu efeito retórico nem por isso deixa de ser menos letal – o que não se deve aqui simplesmente à inegável verve do orador, que já conhecemos desde sua entrada triunfal em *O pai Goriot*. Sendo também essa uma fala que vai no contrapelo de todas as opiniões respeitáveis – que parece mesmo se deliciar com seu descaramento e falta de vergonha –, ela soa quase como um bálsamo para a alma de um desesperado, cujos erros tendem a parecer mínimos diante do cortejo de atrocidades bem-sucedidas na qual o discurso transforma a história. Dando assim a Lucien todos os argumentos de que este precisava para adiar por tempo indefinido seu suicídio – e nessa mesma medida, permitindo-lhe ressignificar radicalmente a narrativa de seu passado, que surge menos como uma fonte insuperável de vergonha do que como a canhestra tentativa de um amador –, esse mesmo discurso-de-limiar não é menos eficaz enquanto salto originário de uma ontogênese, ainda que, para isso – para que a parataxe de exemplos e provocações que Vautrin vai aí arrolando tivesse tempo de se transformar em visão-de-mundo coerente por aquele que a ouve –, fosse preciso que o seu autor renunciasse primeiro às suas veleidades de Pigmalião, e que moderasse também na sua velocidade terrorista. E contudo, sendo essas veleidades também o principal benefício obtido por esse ministério aparentemente desinteressado, não obstante as conotações homo-eróticas que Proust tão

bem explorou, o que irá se produzir a partir daí parece também drástico demais para ser visto apenas como uma cena de persuasão. Antes o estado incoativo de uma simbiose, a conseqüência mais radical daí extraída é apagar completamente as fronteiras dos dois corpos que nessa cena se defrontam, fazendo com que passem a atuar daí para frente como um único organismo. O que é também o pretexto de que Vautrin precisava para, sacramentando ainda mais a sua vitória – mas ao mesmo tempo tornando ainda mais indiscernível o limite entre galhofa e seriedade – nos engolfar em outra de suas torrentes de metáforas, que são também a oportunidade para que ele pela primeira vez assuma explicitamente suas pretensões de *metteur-en-scène*:

> Gosto de dedicar-me, é o meu vício. Vivo pela dedicação, é por isso que sou padre. Não temo a ingratidão e sou reconhecido. A igreja, para mim, nada mais é que uma idéia. Devotei-me ao rei da Espanha; mas não se pode amar o rei da Espanha, ele protege-me, paira acima de mim. Quero amar a minha criatura, afeiçoá-la, amoldá-la para mim, para que a possa amar como um pai ama o filho. Serei eu que andarei no teu tílburi, meu rapaz: alegrar-me-ei com teus sucessos junto às mulheres; pensarei: "aquele belo jovem sou eu! Esse marquês de Rubempré, fui eu que o criei e introduzi no mundo aristocrático; sua grandeza é obra minha; ele cala-se ou fala; consulta-me em tudo". (BALZAC, 1978, P.349).

Entre as razões que garantem a eficácia de uma imagem como essa – na qual, padrão que não nos cansamos de ver repetido em todo o Balzac, o professor aparece vivendo por procuração a vida no corpo do discípulo –, está sem dúvida a drástica redução de dúvidas e riscos que essa nova redistribuição implica, ao fazer de um jovem cheio de desejos e ambições nada mais que o prolongamento corporal de alguém que age a distância, e dessa forma – o que não deixa de ser também um alívio inestimável depois de tudo o que Lucien experimentou em sua malfadada aventura parisiense – eximindo-o de ter a cada momento que refletir sobre o peso de autoridade que deve dar a cada voz que o interpela. Autoridade que a conversão transforma na prerrogativa exclusiva do Leviatã, a quem cabe então escrever os *scripts* romanescos que Rubempré cuidará de abrilhantar com seu belo rosto. Desse modo, se todo o movimento de noviço até o referido encontro pode ser descrito como uma errância oscilante entre figuras que se arrogam à posição de seus educadores – desde o virtuoso Darthez até os neo-sofistas Losteau e Blondet –, um dado que de certo torna muito mais confortável seu novo estado existencial passa sem dúvida pelo tremendo ganho em agilidade que essa doação total proporciona, não obstante também o perigo necessariamente ligado à pressa e à irreflexão com que o contrato é firmado. Criando uma nova e peculiar divisão de

trabalho entre as duas posições que ela postula e inexoravelmente enlaça, o efeito perlocutório que melhor dá a medida da força desse verdadeiro ataque aos sentidos é fazer com que Lucien precise ser doravante tão intelectualmente ativo quanto um bom marionete, o que não deixa de casar muito bem com toda a exaustão mental que Paris à sua revelia lhe proporcionou, e que se cristaliza no tom exaltado do falso adeus supremo que dirige à sua irmã Eva – através de uma carta de resto muito lúcida na percepção dos movimentos disruptivos e volúveis da sua vontade fraca. Ao mesmo tempo, para além do efeito de unificação dramática que a concordância proporciona, e que pode também ser o antídoto de que precisava essa mesma vontade fraca, a divisão entre proscênio e bastidores que surge cristalizada na fala de Vautrin é uma metáfora sugestiva demais para ficar restrita apenas aos dois grandes romances protagonizados por Rubempré, e, como veremos, pode até servir de princípio heurístico para ligação mais amplas. O que não quer dizer que sua atualização seja sempre inequívoca, nem que o seu sucesso retórico seja por isso menos comprometido pelo fundo de desespero em que surge. No entanto, a julgar pela luz que um tropo como esse joga sobre o funcionamento de outras narrativas – que, a exemplo do que veremos em *Esplendores e misérias das cortesãs*, tem seu mote menos na *Bildung* de uma personagem convertido em foco único do que na interação de contextos disjuntivos que esse personagem aciona; contextos que passam então a reverberar continuamente um sobre o outro –, curioso notar como, reforçando ainda mais sua força sinedóquica, uma fala como esta pode ser lida tanto como o elo de uma persuasão quanto como uma intervenção coral em relação à diegese. Transformada em chave de leitura para o afresco balzaquiano, ela faz de Vautrin algo como o duplo pervertido da própria operação hermenêutica que essa fala antecipa, ao reduzir as ações a efeito de superfície de uma manipulação oculta que ela não nomeia. Ressalte-se contudo que, por mais que isso pareça de certa forma até facilitar o trabalho crítico – já que não é nada difícil transformar essa metáfora em matriz alegórica de muitos dos mais célebres romances de Balzac –, em contrapartida, a jogar uma forte sombra de suspeita sobre conversões desse tipo, está também a próprio resultado obtido por seu desdobramento em narrativa. Um resultado que, numa paráfrase sumária, parece anular irremissivelmente toda a pretensão de autoridade de Vautrin – em que pese o sutil concurso de fatores que poderia ter impedido a derrocada de seu discípulo. O que nem por isso torna menos tentador e sugestivo o tropo em questão; num primeiro momento, pelo menos, um artifício perfeito para colocar em ordem essa emaranhado de

relações metonímicas, que criam contágios muitas vezes fatais entre zonas aparentemente remotas e independentes.

Mas evidentemente – já que é isso o que dá também a devida concretude ao *pharmakón* da retórica, que em Balzac não é nunca menos um apelo que uma ameaça –, à medida em que o desdobramento final da simbiose não deixará a Lucien nenhuma outra saída que não o suicídio, o efeito final sugere quase um longo giro de 360 graus até a cena de conversão, e parece fazer dos desdobramentos que se seguem à cena de persuasão apenas um longo e improdutivo adiamento, que dará aliás a Lucien, uma vez na prisão, o pretexto para escrever uma carta de despedida ainda mais melodramática que a primeira. Ou seja, para um pensamento que elege o sucesso como único critério, o mínimo que se pode dizer é que ele parece estar longe de praticar aquilo que prega. Por outro lado, ao transformar num diagrama relativamente simples o complicado jogo de forças e resistências que dá o norte aos romances, é um discurso que, uma vez desvinculado do seu enunciador, continua sendo apesar de todos os pesares uma epítome das mais convincentes, quase como o axioma fantasmático-obsedante extraído da confrontação e depuração das histórias. Nesses termos, se entendido aqui menos como uma fala encarnada do que como uma pista hermenêutica, ele tem de certo a vantagem de poupar o leitor de ter de realizar por si mesmo certas sínteses, além de fornecer uma metáfora capaz de colocar diante dos olhos uma série de intrincados percursos temporais. Na boca de alguém como Vautrin, no entanto – que a começar pela rede heteronímica na qual opera, é sem dúvida um narrador muito menos confiável do que o próprio Balzac, e por isso mesmo também, muito mais charmoso e convincente quando se põe a generalizar de forma desbragada –, é claro que essa é uma verdade já de saída submetida a uma refração inevitável, que é precisamente o que coloca por terra a sua reivindicação de onisciência. Além de fazer também com que, para que se consiga dar conta do que aí se passa, a leitura precise saber resistir um pouco à tentação sinedóquica de que o tropo é portador, para só assim poder dar conta do seu potencial de equívoco, que dá cada vez mais lugar a outras perigosas indistinções entre criador e criatura. Se esse potencial surgirá mais do que nunca claramente figurado na posterior derrocada de Lucien – que pagará com isso o preço por ser de seu mestre um aluno demasiado respeitoso e obediente –, a força de contágio que ele gera não é algo que possa ser incolumemente traduzido em termos de erro e acerto, já que, nesse entremeio – no deslizamento graças a que a interpelação retórica se transforma na matriz de objetividade que cada jovem ambicioso deve pressupor caso queira vencer –, a sua

adequação referencial não é em nada menos decisiva do que a maneira como cada discípulo tratará de digeri-lo. Assim, ainda que muito do evangelho de revolta que Vautrin anuncia permaneça ainda um ponto de vista muito interessante para contemplar o mundo sem lastro que ele ao mesmo tempo retrata, interpela e desafia, não se deve perder de vista que, ao incidir sobre essa receptáculo particularmente dócil que é o Lucien de Rubempré desesperado, mesmo essa força de abrangência terminará sendo de algum modo desvirtuada pela rendição quase completa que ela provoca, que pode ser também o indício de que essa força talvez tenha sido metabolisada rápido demais. Daí também porque, relida à luz da catástrofe que depois provocará, para o eterno desconsolo de Oscar Wilde, é quase como se, por via transversa, a rendição do discípulo se transformasse retroativamente num argumento em favor da própria faculdade de comparação, escolha e desconfiança que ela parece colocar em suspenso, sob o insidioso tropo do ator e diretor. Ironicamente, essa é uma refutação que em nada diminui seu potencial referencializante – mesmo porque Vautrin nem chega a ser propriamente refutado pelo fracasso de seu discípulo, que , desde o ponto de partida até seu nada glamouroso desfecho, pode ser assim visto como uma espécie de literalista da revolta, fadado a pagar com sua vida o preço por uma dependência por demais inexaminada em relação ao seu mestre. Logo, uma vez que a dissonância entre a promessa e o efeito observado pode ser também transformada em acordo pela própria sutileza de leitura que as desenredou, um outro excelente lugar de observação para quem quer que se interesse por tais efeitos – por toda a complexidade envolvida sempre que alguém trata de fazer sua a voz de um outro – pode ser encontrado nas passagens em que esse mesmo Vautrin tenta aliciar outra jovem personagem de Balzac, e que, não por acaso, é do fracassado Lucien quase o oposto simétrico.

Taillefer é um velho patife que dizem ter assassinado um amigo durante a revolução. É um desses sujeitos atrevidos de que falei, que têm independência de opinião. É banqueiro, sócio principal da casa Frederico Taillefer & cia. Tem um filho único a quem quer deixar seus bens, em prejuízo de Vitorina. Eu não gosto dessas injustiças. Sou como dom Quixote, gosto de assumir a defesa do fraco contra o forte. Se a vontade de deus fosse tirar-lhe o filho, Taillefer retomaria a filha: haveria de querer um herdeiro qualquer, isso é uma tolice que está na natureza, e sei que ele não pode mais ser pai. Vitorina é meiga, gentil, bem depressa reduzirá o pai e o fará rodopiar como um pião por meio da afeiçoa. Como ela ficará muito sensibilizada com seu amor, não o esquecerá e você se casará com ela. Quanto a mim, encarrego-me do papel da providência. Farei o bom deus querer. Tenho um amigo por quem me devotei, um coronel do exército de Loire, que acaba de ser incluído na guarda real. Ele ouve meus conselhos, e se fez ultra-realista, pois não é um desses imbecis que se apegam a opiniões. Se ainda tenho um conselho a lhe dar,

meu anjo, é o de que você não deve se apegar às suas opiniões, nem às suas palavras. Quando lhas pedirem, venda-as. Quem se jacta de nunca mudar de opinião é como quem se propõe a seguir sempre em linha reta, um idiota que crê na infalibilidade. Não há princípios, há apenas acontecimentos; não há leis, há apenas circunstâncias: o homem superior abraça as leis e as circunstâncias para conduzi-los. Se houvesse princípios e leis fixas, os homens não as mudariam como nós mudamos de camisa. O homem não é obrigado a ser mais sensato que uma nação inteira. (BALZAC, 1989, p. 107)

Situada aproximadamente 10 anos antes da ação diegética de *Ilusões perdidas*, na cena da qual foi extraído esse assédio-ataque sofístico, Vautrin é ainda companheiro de pensão do estudante de direito Eugen de Rastignac, que, em livros posteriores a *O Pai Goriot,* conquistará todo o sucesso social e financeiro que foi negado a Lucien, primeiro como testa de ferro do banqueiro Nucingen e, finalmente, como ministro do interior sob a monarquia constitucional do "rei burguês" Luis Felipe. Em que pese a distância, no entanto, o diálogo em questão torna praticamente imperativa a confrontação com a interpelação dirigida a Rubempré, que pode ser lida como o ensaio fracassado daquilo que Vautrin finalmente conseguirá no final de *Ilusões perdidas*, numa cena que não por acaso se passa sob o pano de fundo das ruínas do castelo da família Rastignac. Tendo como ponto de partida uma situação muito mais concreta – no caso, a tentativa de arrebatar a fortuna do sr. Tailleffer, cuja genealogia nebulosa Vautrin não precisa de mais que umas poucas linhas para resumir –, esse quase monólogo começa muito apropriadamente fazendo chiste da benemerência, ao mostrar um crime premeditado como uma simples tentativa de reparação social, ao mesmo tempo em que, na lucidez e frieza com que antecipa todas as respostas que se seguirão, coloca-se em relação à própria realidade como um narrador não menos onisciente que Balzac. Atingindo na comparação com a providência o ponto mais extremo de bufoneria, é uma voz que vai se tornando mais e mais hiperbólica a cada linha, até dar a sensação de que se propõe a reduzir a uns poucos axiomas cínicos todo o caos do mundo – pelo que trai mais uma semelhança com a bem-sucedida sedução de Lucien. Expandindo um pouco mais a comparação, é um discurso que, se em nada fica a dever em verve provocativa à fala à beira da estrada, opta por concentrar toda a sua força num único ponto, que é convencer Rastignac a se tornar um elo da trama criminosa que Vautrin já havia elaborado e antecipado. E no entanto, se o professor não chegará a dessa vez atingir seu objetivo, é claro que a moldura cênica em que tudo ocorre – numa prosaica pensão em tudo distinta do pathos terminal da cena com Lucien – desempenha sem dúvida um papel decisivo para que a resistência se imponha; resistência de resto

muito menos exeqüível para alguém na situação de Lucien , a quem a única alternativa à cooptação parece ser o suicídio. Ao mesmo tempo, tendo em vista a ressonância que este discurso irá ainda assim exercer sobre Rastignac, chamar de fracasso a essa tentativa de aliciamento pode ser até defensável em termos mais literais, mas certamente está longe de fazer jus à maneira como essa fala se transforma em terremoto na consciência de Rastignac, que, mesmo quando tenta rechaçá-la com toda energia, parece cada vez mais fascinada com essa interpelação. Desde o súbito mas frágil ataque de virtude com que reage a ele no primeiro instante até sua conversa com Bianchon sobre o mandarim chinês – uma conversa que não é senão uma alegorização das solicitações latentes no longo discurso de Vautrin –, a inquietação provocada por essa fala – bem como o empenho de Rastignac em rastrear e exaurir suas implicações; empenho que o mostra muito menos passivo do que Lucien na sua adesão irrestrita – é a sigla que permite também antever todo o seu sucesso posterior; o que não significa que este sucesso repouse sobre uma base firme. Nesse termos, apenas para reforçar ainda mais a importância de cada moldura cênica, não é descabido supor que, fosse sua situação um pouco menos confortável – por exemplo: estivesse ele àquela altura prensado por algumas promissórias, ou não mais pudesse contar com as remessas de dinheiro de sua família – e Rastignac talvez se transformasse numa presa até mais fácil do que Lucien; sorte da qual no entanto se salva graças a uma constelação favorável, que lhe dá também o tempo necessário para estipular as virtuais conseqüências da fala do outro. Dentro do movimento eminentemente oscilante de *O pai Goriot* – que é tanto o *Bildungsroman* de um homem de sucesso, como o inventário elegíaco de tudo a que este deve renunciar para obter o que quer –, a proximidade de Rastignac em relação Vautrin chegará a mesmo se transformar em admiração confessa, que é também o que permite ao jovem reconhecer o calibre infinitamente mais mesquinho de outros golpes baixos a que assiste. Antes porém de adquirir a incisividade de uma assertiva explícita, o caráter algo avassalador desse fascínio ecoa também na maneira como Rastignac irá apostrofar Vautrin no segundo encontro, num registro que, se literalmente parece colocar em dúvida o estatuto ontológico do criminoso, é também uma forma de admitir implicitamente uma proximidade talvez estreita demais para ser tolerada, que acaba conferindo ao criminoso o mesmo estatuto de um *daimon*:

– Que espécie de homem é o senhor? – exclamou Eugênio. – O senhor foi criado para atormentar-me.

– Nada disso. Sou um bom sujeito que quer se enlamear para que o senhor fique ao abrigo da lama para o resto da vida. Quer saber a causa dessa dedicação? Pois bem, um dia eu lhe contarei, ao ouvido. Surpreendi-o, no começo, mostrando-lhe o carrilhão da ordem social e o funcionamento do maquinismo. Bá! Seu primeiro susto se dissipará, como o do recruta no campo de batalha, e você se habituará à idéia de considerar os homens como soldados a serviço daqueles que se sagraram reis a si mesmos. Os tempos mudaram muito. Antigamente, dizia-se a um bravo: aqui tem cem escudos, vá matar fulano de tal; e ia-se jantar tranquilamente, após ter mandado um homem para outro mundo, com um simples sim ou não. Hoje, proponho-lhe dar uma bela fortuna com um simples sinal com a cabeça, que não o compromete em nada, e você hesita! Este século está muito frouxo!(BALZAC, 1989, p. 143)

Reeditando o esquema da ação à distância já conhecido dos leitores de *Ilusões perdidas*, a resposta de Vautrin pode não ser muito "justa" no julgamento que faz do seu século; e no entanto, antes de enveredar pela bufoneria escancarada, parece já antecipar todo o percurso de vida de Rastignac. Por isso não se pode dizer que é inexata. Contudo, de vez que essa resposta irá culminar também numa oposição marcada – onde, pouco importa se apenas figurativamente ou não, o talhe implacável de Vautrin o transforma também em acusador da frouxidão do seu século –, ela recua consideravelmente em relação à vertigem criada pela outra resposta que Rastignac já havia se adiantado a dar a si mesmo, também um reconhecimento mais ou menos indireto da influência que Vautrin sobre ele exerce. Nesse diálogo específico, uma admissão que pode ser também o primeiro passo para uma recusa mais medida e taxativa, por meio da qual, tornando-se de novo senhor em sua própria casa, o jovem purgaria essa influência em definitivo. E todavia, como irá ficar cada vez mais claro para os leitores de *O Pai Goriot*, ver Vautrin como a parte maldita de si próprio não significa no caso de Rastignac o mesmo que ter que renunciar a ela; no limite, pode significar também o amortecimento progressivo de um susto inicial, processo aliás claramente previsto na interpelação de Vautrin, quando, ao antever o momento em que o impacto do susto irá se dissolver em hábito, já anuncia a desilusão completa como prerrogativa indispensável para que este obtenha tudo o que quer. Note-se, porém, que, tal como é figurada nessa passagem – ao interpor-se entre um extremo e outro a necessidade do trabalho da dissipação –, é quase como se Vautrin tivesse também que admitir a resistência da matéria que tenta em vão aliciar; o que já não irá acontecer 10 anos depois, quando a cooptação de Lucien é quase da ordem de uma transformação instantânea. Por onde se pode também defensavelmente inferir que, se Rastignac é sem dúvida muito mais feliz que Lucien em suas empreitadas, é justo porque, graças a esse componente de resistência, ele consegue dobrar essa influência ao

seu próprio metro, submetendo assim o assalto retórico à temporalidade ruminadora da leitura. Não se limitando a apenas atender servilmente aos seus comandos, a retração que estabelece em relação à autoridade é também o que lhe permite depois dobrar essas lições de cinismo a uma revisão medida e cautelosa, que é algo muito diferente de invalidá-la. Pelo contrário: ao reconhecer nessa voz que recusa a servir uma espécie de eco expressionista da sua própria consciência, Rastignac se mostra ainda capaz de transigir sem ceder totalmente a solicitações extremas, criando um programa de ação muito mais nuançado que o de Lucien, e ao mesmo tempo muito mais instável – se pensarmos que já não pode contar mais com o refúgio de uma voz de autoridade irrevogável em que se amparar. Por isso, ainda que haja em Rastignac algo que claramente reconhece a força desses apelos de sublevação – a ponto de fazê-lo até pular assustado na primeira vez que se defronta com eles –, a estratégia que será criada a partir daí, sagrando seu rito de passagem à turbulência de seu século, é consideravelmente menos ingênua que a de seu oposto simétrico, que é um pouco como o suporte indefeso de todas essas mesmas solicitações, a harpa eólica dos vários ventos do mundo. E que por isso, sempre que abandonado a própria sorte, não parecer ser capaz de negociar com o mundo de maneira tão estreita, e tão precisa. Depois de ser salvo quase pelo gongo de se tornar cúmplice de um assassinato, é uma estratégia que em Rastignac se mostra bastante efetiva quando, já devidamente purgado de todos os escrúpulos, ele termina finalmente se acomodando à posição de amante da bela senhora de Nucingen; o que, como mais tarde deixará clara a sua biografia, significa muito menos recuar diante da tentação do mal de que do que trocar a prática criminosa explícita por aquela que se dá nos interstícios. Mas que nem por isso é menos pródiga e letal nos efeitos à distância que provoca, certamente muito mais catastróficos que a morte de um mero mandarim chinês.

Padrão que se prova uma inequívoca receita de sucesso em muitos dos jovens arrivistas que triunfam, como Derville e o próprio Bianchon, o trajeto que leva Rastignac ao amadurecimento em *O pai Goriot* reelabora em um maior nível de complexidade a mesma metáfora da ação à distância que instaurava o vínculo entre Rubempré e seu mestre, funcionando nesses termos como elo de ligação entre as duas partes de sua vida, entre os monólogos proto-dostoievskianos do neófito e e o cálculo impassível do oportunista profissional. Ainda que essa metáfora já surja com plena força no início da última fala de Vautrin aqui transcrita, a incorporação das lições nele latentes só será possível para Rastignac depois de uma oscilação drástica, que

compreende seu instrutivo convívio com os extremos de abjeção e virtude encarnados retrospectivamente pela Engana-a-morte e pela personagem título. Etapa que se revelará crucial na moldagem do seu caráter, o que ele aprenderá desses dois mestres não se limita, como se vê, somente à absorção daquilo que eles tentam lhe dizer de forma explícita, e que no delírio final de Goriot se torna uma acusação intransigente e estapafúrdia a toda a herança da Revolução Francesa. Num movimento que ganha em obliqüidade tudo o que perde em impacto, tão ou até mais decisivo para o resultado final dessa absorção é a habilidade para avaliar o intervalo entre essas falas e suas distintas implicações referenciais e existenciais – que é o que acontece sempre que Rastignac pesa e compara cada reivindicação de autoridade, recusando todavia a cada uma delas a palavra final. Nada mais adequado, portanto, que, para provar que as lições de Vautrin não poderiam ter sido melhor absorvidas, a inexorável ascensão do futuro ministro comece com este servindo de fachada jurídica das negociatas do marido de sua amante, cuja fortuna terá depois sua origem espúria destrinchada em *A casa Nucingen*. Nas páginas de *O Pai Goriot*, no entanto, por mais difícil que seja escapar ao fardo de uma leitura metaléptica, é como se isso fosse uma atitude muito mais prenunciada do que efetivamente posta em prática; como se, no incessante dialogismo interno de Rastignac, pudéssemos ver o processo formativo daquilo que depois se transformará em cinismo frio, que nada mais é que o ponto de cristalização de toda a turbulência que acompanhamos. Lendo o livro mais atentamente, contudo, se há aí um trecho capaz de servir de epítome para essa aprendizagem – e que, sem chegar a se transformar num juízo explícito, marca claramente também a conversão de um confronto cerrado em uma espécie de zona cinzenta de coexistência –, é sem dúvida aquilo que será narrado nos dois últimos parágrafos do livro, que salta de um paroxismo de exaltação afetivo até um gesto que não poderia ser mais sereno e premeditado. Ou melhor: que revela na suposta cristalização de uma solidez objetiva a conseqüência da voz em prosopopéia que demarca e contrapõe os termos do embate, transformando um todo caótico em um imenso "você". Daí que, na longitude subitamente transposta com esse salto, o que será aí efetivamente narrado e encenado talvez seja muito menos essencial do que a síntese suprimida entre uma coisa e outra, nesse mesmo pequeno intervalo que, num território de equilíbrios tão frágeis como é a *Comédia Humana*, pode ser também aquilo que assinala a fronteira divisória entre o fracasso e o triunfo:

Ficando só, Rastignac encaminhou-se para a parte alta do cemitério e de lá viu Paris, tortuosamente deitada ao longo das suas margens do Sena, onde as luzes começavam a brilhar. Seus olhos fixaram-se quase avidamente entre a coluna da praça Vêndome e a abóbada dos Inválidos, no ponto em que vivia aquela bela sociedade na qual quisera penetrar. Lançou àquela colméia sussurante um olhar que parecia sugar-lhe antecipadamente o mel e proferiu esta frase suprema:

- E agora, nós!

E como num primeiro ato de desafio à sociedade, Rastignac foi jantar à casa da sra. de Nucingen. (BALZAC, 1989, P. 235)

Passando em poucos segundos da distância contemplativa até a apóstrofe dramática – que toma como o outro a ser desafiado e vencido, a própria cidade e/ou sociedade de Paris –, é um trecho que sugere muito menos um ponto final que um sinal de reticências, de uma forma que chegou a inclusive confundir o primeiro tradutor americano do romance, como lembrou Harry Levin. Sendo também o instante no qual o *pathos* de Rastignac chega a seu ápice, o percurso pelo qual o veremos finalmente dirigir a palavra ao Grande Monstro Inanimado tem de certo o seu salto originário na totalização fornecida do alto do *Pére Lachaise*. Começando pela interpelação sinedóquica dos dois monumentos, a visão de Rastignac atingirá seu primeiro crescendo alucinatório na hipálage que confunde numa só pulsão vista e paladar, e diante da qual a apóstrofe que se segue se torna até suave, no mínimo porque coloca em segundo plano a confusão de sentidos. E no entanto, a julgar pela primeira tradução motora desse *pathos* – num gesto que é o mais perfeito anticlímax do início falsamente tão combativo da última frase –, o mínimo que se pode dizer é que, prontificando-se a ir jantar na casa dessa Goneril rediviva que é a sra. Nucingen, Rastignac sem dúvida adentra num terreno muito distinto das linhas anteriores. Pelo cálculo e calma que esse gesto implica, ele pode ser visto quase como a confirmação do vazio da exclamação que o antecede; e todavia, uma vez minimizado e domesticado o impacto dessa vizinhança imediata, é ele que permitirá à personagem dar seguimento a seu projeto com alguma chance de êxito. De acordo com as regras não escritas d'*A Comédia Humana*, é um programa que traz consigo também a obrigatoriedade de não dar mais vazão a qualquer excesso retórico, bem como a qualquer tipo de fidelidade desinteressada à próprias opiniões, confirmando mais uma vez a perfeita justeza dos vaticínios de Vautrin. Ao se ver dessa forma transformado na permanente fachada de um propósito inconfessável – seja pelo código de hipocrisia imposto pelo lugar de amante, seja pela intimidade escusa com os negócios do terrível sr. Nucingen –, a inflexão que tem lugar aqui é também a mais

convincente prova do sucesso de toda a aprendizagem anterior. Tal como expressa pelo volta-face da personagem no final do romance, é uma aprendizagem que surge também como a justa medida de todos os cenários nos quais vinha circulando, e onde teve também a oportunidade de cometer suas primeiras gafes, que poderiam ter até conseqüências graves não fosse a rapidez com que Eugen absorve as regras desse jogo cênico, velocidade nesse caso também extremamente facilitada pela posição que ocupa ao longo do livro: menos um vetor atuante do que um ponto de observação privilegiado, ao qual o narrador oferece em pouco mais de duzentas páginas uma sinopse em cores fortes do drama do mundo, é evidente que, para um iniciante como ele, essas relativas passividade e hesitação são principalmente uma vantagem; colocando-o numa posição intermediária entre a da platéia e a do participante, são elas que lhe dão também tempo suficiente para que, graças a algo que não se sabe até que ponto ou em que medida é causa ou efeito dessa não-participação, ele vá se deslocando até o lugar de eminência parda que é o seu. O que implica a renúncia aos grandes gestos teatrais tão ao agrado de Lucien, e por tabela o deslocamento da posição na frente da cena para um lugar que é quase o cumprimento profético das palestras de Vautrin

Por mais preciosa que tal cautela se mostre no cotejo com este duplo – que, não tendo a virtuosística capacidade de Eugen para sufocar os próprios sentimentos, comporta-se em sua primeira aventura parisiense como o irresponsável perdulário da sua própria energia –, o ponto talvez mais interessante aqui não pode ser certamente reduzido apenas à disposição moral de cada um deles, que nem por isso deixa de ser um fator importante. Contudo, na contabilidade final dos destinos desses dois "jovens leões", isso parece ter muito menos peso do que as armadilhas sintagmáticas em que as suas distintas posições os colocam, como se pode ver por exemplo no fim reservado a Lucien na terceira parte de *Esplendores e misérias*. Além de passar milhas ao largo de qualquer justiça poética, esse fim resulta antes da convergência acidental de dois vetores até então totalmente alheios um ao outro – no caso, a herança recebida por Ester Gobseck e um suicídio que não é senão o paroxismo de um insólito escrúpulo monogâmico, que parece até vagamente cômico em seu excesso histérico. Importante lembrar, porém, que tendo em vista a inexorabilidade criada por tal convergência, esse resultado aponta também para uma sobredeterminação mais geral, cujo primeiro nó é sempre o efeito borboleta criado por um pequeno movimento em falso, e que, num mundo onde tudo remete incessantemente a tudo, pode ter conseqüências incalculáveis. Se por um lado isso retira o peso da dicotomia criada entre perdedores e vencedores –

uma dicotomia que encontra em Rubempré e Rastignac suas exemplicações mais expressivas –, por outro, é um movimento que, de uma forma certamente muito mais palpável aos especuladores que aos criminosos comuns, coloca em posição de vantagem aqueles que são capazes de captar esses entrelaçamentos em larga escala, operação que o tropo da colméia sussurrante objetiva melhor que ninguém. Não que haja propriamente uma fórmula exata para se chegar a isso. Mas uma vez transformado em matriz heurística por uma personagem com pretensões de onisciência – e capaz portanto de se conter naqueles momentos em que um imprevisto desafogo verbal ou gestual ameaça torná-lo para sempre refém do sentido criado pela contigüidade em que ele se inscreve –, a exacerbação dessa vigilância, ainda que de maneira muito diversa do que se viu em Stendhal, se transforma na consciência de uma cisão insaneável e instransponível entre afeto e gesto, que encontra sua confirmação perfeita na última lágrima da juventude de Rastignac. É preciso ter em conta, entretanto, que, seja pela complexidade dos vetores que se imbricam em cada romance, seja pela dificuldade de por vezes discernir o que está por trás do proscênio – lugar que é aqui muito mais habilmente ocupado pelo discreto Rastignac do que por esse incorrigível falastrão que é Vautrin –, a chance de se sair bem em cada situação de risco não depende menos do poder de antevisão que de uma dose incomensurável de sorte, que em Balzac é sempre também o azar de um outro que está em segundo plano. Daí que, dada a vigilância constante que isso demanda, a impossibilidade de suprimir essa complexidade acabe funcionando também como um fator seletivo; o que, no intervalo da intenção até o resultado, garante então a primazia daqueles que, além do implodir seus entusiasmos, têm algo da vocação totalizante que o olhar de Rastignac, do Pére Lachaise, emblematiza. Sem embargo, uma vez que tais disposições tampouco constituem uma garantia segura – já que a segurança é tudo o que não é mais possível nesse universo sem lastro –, a tentativa de elucidar as razões da força daqueles que vencem remete para a necessidade de sondar a contínua ação recíproca entre a posição sintagmática e a maior ou menor tenacidade de cada personagem; o que faz de cada pequeno atraso ou precipitação um elo decisivo. Apenas que, uma vez que a submissão das ações a tais regras cegas, dá a Rastignac uma graça muito semelhante à de um marionete de Kleist – levando-o a cada vez mais suprimir seus pruridos e escrúpulos em favor de uma movimentação mais ágil –, outra diferença que separa crucialmente Lucien de Eugen diz respeito ao próprio vínculo criado entre estes e seus respectivos manipuladores: no caso do primeiro, trata-se quase de um renascimento e de uma adoção, que se torna para

Vautrin também um modo de auto-realização por pessoa interposta – nesse aspecto até similar ao gozo que o pai Goriot obtém com as suas belas filhas, ao se sentir plena e delirantemente representado pelas criaturas que desfilam impávidas pelos *Champs Elyseés*. Em se tratando de Rastignac, contudo, por mais que o elo criado com o sr. Nucingen ecoe claramente a dupla Vautrin-Lucien, essa é uma ligação sem dúvida desde o início alheia a qualquer espécie de saturação afetiva, e que jamais dará margem a diálogos tão espirituosos quanto aqueles protagonizados por Vautrin. E não sem razão: pois considerando ainda o domínio extremamente precário que esse último professor de Rastignac tem da língua francesa, nada mais compreensível que, em benéfico da clareza, e a despeito de um ou outro aforisma mais memorável ("O dinheiro acima de tudo!"), suas lições apareçam traduzidas menos sob a forma de epigramas do que algarismos. Não que não haja nisso também uma filosofia implícita – ainda mais considerando o papel salutar de usurários como ele na engrenagem da *Comédia Humana*. Contudo, para conhecê-la mais de perto, será preciso esperar a intervenção de outro financista implacável, não por acaso o mais bem sucedido de todos eles, que chega até nós graças ao testemunho de mais um jovem ambicioso que com ele toma lições de sabedoria prática:

Pois bem – continuou, depois de um momento de silêncio profundo durante o qual eu o examinava –, julga o senhor que nada significa penetrar, desse modo, nos mais secretos refolhos do coração, esposar a vida dos outros e vê-la a nu? São espetáculos sempre variados;chagas apavorantes, pesares mortais, cenas de amor, misérias que as águas do Sena aguardam, alegrias de rapaz que levam ao cadafalso, risos de desespero e festas suntuosas. Ontem, uma tragédia: algum pobre diabo, um pai, que se asfixia porque não pode mais sustentar os filhos. Amanhã, uma comédia: uma rapaz tentará representar-me a cena do sr. Dimanche, com as variantes da nossa época. Já ouviu gabar a eloqüência dos últimos predicadores não? Fui algumas vezes perder meu tempo, ouvindo-os ; fizeram-me mudar de opinião, mas de procedimento – como dizia não sei quem – jamais! Pois bem!Esses seus padres, seus Mirabeau, seus Vergignaud, e os outros, comparados com os meus oradores não passam de gagos. Muitas vezes uma rapariga apaixonada, um velho comerciante à beira da falência, uma mãe que quer ocultar uma falta do filho, um artista sem pão, um grande no declínio das boas graças do rei, e que por falta de dinheiro, vai perder o fruto de seus esforços, fizeram-me estremecer com o poder das suas palavras. Esses sublimes atores representam só para mim, e sem poder enganar-me. Meu olhar é como o olhar de Deus, atravessa os corações. Nada me pode ser ocultado. Nada se recusa a quem abre e fecha os cordões da bolsa. Sou bastante rico para comprar a consciência dos que movem os ministros, desde o contínuo do gabinete até sua amante: não é isso o Poder? Posso ter as mais belas mulheres e suas mais ternas carícias, não é isso o Prazer? Poder e Prazer não resumem todos as leis da nossa ordem social? Somos uma dezena destes em Paris, reis

silenciosos e desconhecidos, árbitros de vossos destinos. Não é a vida uma máquina à qual o dinheiro imprime movimento? (BALZAC, 1989, P. 490-1)

Seja pelo desassombro e desfaçatez com que explicita o que quase todos os outros banqueiros talvez achassem mais conveniente guardar para si, seja pela visão panorâmica que pretende ser, a lição de Gobseck ao jovem advogado Derville reencena, como se nota, uma situação retórica muito parecida com a dos outros trechos, com um fôlego que também tem algo de um ataque sensorial pela forma como não deixa o mínimo espaço para a refutação. Ao mesmo tempo, é claro que há também constrastes apreciáveis, e que passam tanto pela ficção referencial que Gobseck constrói – ao retratar o mundo como um enorme mecanismo cênico cujas engrenagens são movidas pelo dinheiro – quanto por uma falsa aparência de isenção de que se reveste o discurso, quando aspira à impessoalidade de uma lei da física clássica. Assim, enquanto a fala de Vautrin, com todos os descalabros que retira do cortejo insano da história, traz em si subjacente um apelo à revolta – que parte do dissídio entre a realidade tal como se conhece e as promessas contidas no "contrato social" que esta realidade refuta –, a de Gobseck, em contraste, postula um mundo quase reduzido a um espetáculo que se contempla à distância, imagem que nesse caso é apenas o epifenômeno da impiedade confessamente esteticista de quem o manipula de longe. Se visto como o correlato objetivo desse monstro de ganância que é Gobseck, essa sinopse pressupõe ainda, como ponto de partida, um alheamento afetivo radical, que é o que permite ao usurário se manter imune aos diferentes tipos de drama que os seus devedores desempenham para o seu prazer. No entanto, uma vez devidamente desencarnada e hipostasiada em sigla hermenêutica, pode-se dizer que é uma metáfora não de todo distante do trabalho do próprio narrador balzaquiano. Ressalve-se, contudo, que se nas muitas parábases em que aparece, esse narrador não tem pruridos em extravasar seus julgamentos morais, em contrapartida, quando trata de amarrar e/ou concluir a esmagadora maioria dessas histórias, ele tem também sempre o cuidado de colocar sob os devidos parênteses essas mesmas crenças, impedindo-as de contagiar a consistência desoladora dos quadros que pinta. O que é também o que torna possível o conflito de faculdades que atravessa incessantemente a narrativa. Na confrontação com a voz de Gobseck, porém, mesmo essa crispação constante entre fato e valor – entre o agenciamento narrativo e a moldura patética das parábases – parece até um contraste suave, já que, ao contrário da frieza do usurário, a pretensão de isenção que a onisciência narrativa do demiurgo postula tem

ainda diante de si algo que precisa sobrepujar para conseguir se impor. Trabalho não mais necessário no caso de Gobseck, diante de um horizonte em que não há nenhuma força minimamente comparável à sua. Daí também que, no diálogo com Derville, ele se porte muito menos como um aliciador do que como um professor de ciências exatas, embora isso seja também muito menos uma questão de conteúdo que de apresentação. Observe-se ainda que, considerando o sucesso com que Derville será agraciado depois desse estágio-em-realidade com Gobseck, a proximidade que a partir disso pode ser estabelecida com Rastignac adiciona um novo complicador à discussão já encetada a partir de *O pai Goriot*, quando, seguindo os passos tanto de Franco Moretti quanto de Peter Brooks, tentava-se ver até que ponto essa narrativa poderia ser também uma espécie de *Bildung* ideal balzaquiana. Em certo sentido, por mais que o caso Rastignac seja muito mais complexo, oscilante e interessante, é uma hipótese que a aparição de Derville tende a tornar cada vez mais convidativa – e nem é preciso muito esforço para entender por quê: além de partilharem a mesma profissão, o principal ponto em comum capaz de uni-los – e o capítulo do qual se retirou o trecho acima é uma eloqüente evidência disso – é a capacidade que ambos revelam para negociar muito de perto com algo que os repugna, mas que eles na verdade tampouco recusam de todo. Em Rastignac, contudo – a começar pelo alívio que este sente quando vê Vautrin sendo levado algemado pela polícia –, é um processo que ocorre de maneira muito mais imperceptível do que no caso de Derville, que acaba aceitando o "convite" para ser advogado de Gobseck, e por isso mesmo, na tensão entre a repugnância moral e o impecável profissionalismo de que dá prova, parece ficar em algum ponto intermediário e cinzento entre Rastignac e Rubempré. Se de um lado é verdade que Derville conta com o álibi da dívida que precisa quitar com o primeiro grande empregador que o prestigiara, de outro, o interregno que passa ao lado de Gobseck se revelará um fator decisivo para o seu êxito futuro, ao dar-lhe a oportunidade de testemunhar de camarote o que n' *O Pai Goriot* aparece apenas como um drama longínquo, e que só sairá do estado potencial quando adentrarmos o território muito mais pantanoso d'*A casa Nucingen*. Tal como cruelmente formulado por Gobseck diante do narratário Derville, o discurso por meio do qual este teoriza e legitima sua ação predatória invisível tem sobre o de Vautrin a vantagem de emanar de uma força muito mais ativa e influente, talvez o principal ponto de entroncamento entre as histórias da *Comédia Humana*, e que se prova, por isso mesmo, um posto de observação privilegiado para a formulação de uma possível visão sinóptica. Tendo em vista ainda a maior ou menor correspondência

criada, em tal arranjo, entre sua pretensão generalizante e a multiplicidade dos fenômenos que pretende dar contar – num arco capaz, como bem mostra Gobseck, de conter dentro de si todos os gêneros narrativos conhecidos –, pode-se também dizer que, nesta fala, o detalhe de que tudo remeta em última análise para uma única causa motriz chamada dinheiro, tem em relação a Vautrin a vantagem da clareza, que se dá também aqui ao custo de uma abstração implacável: na medida em que indistingue todas as singularidades na mesma noite parda, o panorama fornecido por essa linhas compreende sem dúvida um programa de ação muito menos dispersivo e rapsódico do que uma seqüência de intervenções criminosas pontuais, ao mesmo tempo em que, ao enfatizar a desproporção dos efeitos que uma única força abscôndita pode engendrar, transforma num todo sincrônico aquilo que Vautrin ainda precisa se encenar como um exercício selvagem de filosofia da história, jogando uma ligeira aura de escândalo sobre o que na fala do financista tem antes de tudo o caráter de um dado irrecusável.

Ao apontar para algo capaz de converter em uma medida única toda a desnorteante multiplicidade do mundo, a lição de Gobseck não tem menos pretensão de síntese que as intervenções do narrador balzaquiano, com as quais, como se disse, poderia ser até confundida, não fosse a evidente diferença de tom a separá-las. Tendo como porta-voz uma personagem a que não faltam traços repugnantes – e que ficarão ainda mais evidenciados na sua morte grotesca, senil e ignóbil –, é uma fala que, com uma apatia que oscila entre a contemplação de *connaisseur* e a impiedade mais radical e indiscriminada, reduz a um limitado conjunto de leis uma estrutura que à primeira vista soa extremamente fugidia, mas que parecerá também quase mecânica se submetida a um olhar demorado. Prolongando um pouco mais a comparação entre Gobeck e a voz do intrusivo narrador balzaquiano, personagens que às vezes parecem também quase soprar no ouvido um do outro, essa disposição implacável, pelo menos no que concerne ao seu efeito retórico mais imediato, reflete-se também na relativa superioridade da voz do primeiro sobre a do segundo, que, sempre que sucumbe aos pendores de moralista seiscentista – quando tenta buscar em aforismas vagamente céticos uma eventual tábula de salvação para o fenômeno muito mais geral da perversão do valor –, se parece com um conferencista exaltado falando do alto de um púlpito para uma platéia vazia. Diferenças à parte, contudo, não se pode dizer que haja propriamente uma contradição total nos diagnósticos que ambos fazem, a não ser talvez pelo detalhe decisivo de que, por mais alheio que pareça querer estar às tramas que assiste, Gobseck é na verdade de todas elas a engrenagem secreta. Por isso, também o programa teórico que dá

consistência à sua prática é um discurso que, de forma sem dúvida muito mais sofisticada do que no caso de Carlos Herrera, habita uma zona embaçada entre a asserção descritiva e a instigação retórica. Em seus momentos de intensificação máxima, ele tende mesmo a sugerir, no frigir dos ovos, que o comportamento implacável do usurário talvez não seja senão o corolário de sua própria lucidez totalizante, para cuja força cognitiva sem dúvida muito contribui a ausência de qualquer anteparo sentimental. Radicalizando ainda mais o cotejo com a voz do narrador, tal força confirma ainda mais a impressão de uma superioridade da criatura em relação o demiurgo, que nos momentos em que se dirige mais diretamente a seus leitores – como por exemplo na longa digressão-exórdio de *O pai Goriot* – parece ao mesmo tempo muito mais oscilante e exaltado do que o "filho" financista. Qualidade capaz de dar-lhe até um certo ar gnóstico, como se assim estivesse admitindo a imperfeição do mundo que ele mesmo acabara de criar. Não fosse isso já uma peripécia das mais perturbadoras, diante das pretensões totalizantes tão explicitamente expostas no prefácio de 1842, é uma autoridade que só tenderá a se auto-sabotar inapelavelmente a cada nova frase sentenciosa, com uma insistência que, afora os constantes acenos a essas "águias do pensamento"(sic) que são Bonald e De Maistre, só faz suscitar o sarcasmo de leitores tão refinados e diversos quanto Flaubert, Proust, Auerbach e Barthes. A um olhar mais sereno, porém, a contínua derrota sofrida por essa autoridade – que repercute também no ritmo nervoso e até contraditório com que as totalizações se sucedem, que é um pouco como o carro da história que irrompe no início de *O pai Goriot* – converte-se por isso mesmo vetor de um movimento extático ininterrupto, que torna o seu descarte sumário no mínimo premeditado. Afinal, retomando aqui livremente o que já disse Franco Moretti (MORETTI, 2000), se lidas como possíveis enclaves de generalidade em meio a essas densas e algo labirínticas redes sintagmáticas, elas acabam funcionando muito menos como um suposto universal do que como uma medida móvel e retificável em deslocamento contínuo, e que tende a inclusive não raro ser completamente anulada pelo posterior agenciar da narrativa. Um agenciar que, na medida em que evidencia o limite e a impotência das frases sentenciosas, serve assim para atestar ainda mais a já bastante questionável inteligência dessa sabedoria. E contudo, tão logo surja reencarnada em algum mestre sinistro e desiludido – chame-se ele Vautrin ou Gobseck –, o que poderia parecer quase didático nesse esquema de sobrepujamento adquire uma qualidade bem mais ambígua , que sem dúvida tem muito a ver com a aura que emana dessas insólitas cenas de instrução até aqui discutidas, protagonizadas por professores

que, tendo desde o início desistido de ficarem indignados, acabam tendo muito mais influência sobre seus alunos do que o narrador sobre seus leitores. Importante notar, contudo, que, a julgar pelos desanimadores resultados obtidos quando se trata de traduzir essa instigação em ações concretas, mesmo o sucesso da persuasão pode ser também relativizado à luz dessas conseqüências narrativas, que sugerem muito menos uma aprendizagem que um oráculo mal interpretado. Além de jogar retroativamente uma sombra de desconfiança sobre cada mestre cínico – tendo em vista tanto o fracasso muito mais tangível de um Rubempré quanto a nódoa de inautenticidade e capitulação que envolve os êxitos dos Dervilles e Rastignacs –, a passagem da letra da lei à sua atualização nem por isso é menos consistente no padrão que dá a ver, onde a abrangência dos tropos empregados pelas respectivas autoridades tem, creio eu, muito menos importância do que a assimetria cênica que empresta poder a esses tropos. No desenho mais geral d' *A comédia humana*, o desdobramento mais claro dessa estrutura é fortalecer as diferentes ficções referenciais por meio das quais cada jovem tentará orientar sua trajetória; ao mesmo tempo, uma vez que tais ficções são herdadas quase que por efeito de contágio, é quase como se essa movimentação estivesse desde o princípio comprometida por um certo lastro alucinatório, que remete sempre àquele momento onde, com variáveis graus de desespero, um ouvinte resolve dar crédito àquilo que alguém lhe diz ou escreve, por mais hiperbólico que isso possa parecer a um primeiro olhar. Conseqüentemente, ainda que a celebridade de romances como *Ilusões perdidas* e *O pai Goriot* passe sem dúvida pela novidade e o frescor dos dados empíricos e sócio-históricos que elas são capazes de articular, também é verdade que, para se transformaram numa representação de realidade capaz de influenciar os rumos de seus personagens, esses mesmos dados devem sempre passar pela mediação de um embate dialógico, que é também quase sempre um jogo desigual. Coisa, no mínimo, que torna impossível entender cada visão totalizante sem entender também o tom de voz que a condiciona e distorce; detalhe que é aqui também a premissa para uma outra distorção de segundo grau, que, por sua vez, não decorre senão da maior ou menor resistência imposta pelos narratários. Diante de figuras de autoridade que tão vertiginosamente se multiplicam, a tarefa imposta a esses jovens não poderia ser mais instável e espinhosa – e contudo, por mais complicado que seja avaliar a distância entre teoria e prática, a atenção exigida por isso é o que também pode impedir uma recaída demasiado rápida na sedução contida em cada uma dessas totalizações. Como se vê, ao ofuscarem a ambigüidade da sua absorção – ao venderem como uma descrição dos fenômenos o que

é também e principalmente uma série de atos de força, no jogo de ações recíprocas criado entre cada predador e sua presa –, são totalizações que podem ser vistas tanto como chaves hermenêuticas quanto como moedas falsas. Ou ainda, com ambas as coisas ao mesmo tempo.

Se tal sugestão pode acionar sérias resistências num primeiro instante – ao reduzir aquilo que se costuma ter na conta de realidade a um congelamento objetivizador e a posteriori de uma tensão que é originariamente inter-subjetiva –, a validade dessa chave analítica aparece sem dúvida confirmada por muitas outras leituras de Balzac, desde as que, como esta, tomam como ponto de partida seus romances mais lidos e comentados – que, pelo seu potencial sinedóquico, são também os em que se torna mais tangível a força da assinatura do romancista – até uma abordagem confessamente heterodoxa como a de Shoshana Felman em *La folie et la chose literaire* (FELMAN, 1971). Debruçando-se sobre narrativas aparentemente laterais como *Adeus* e *O ilustre Gaudissart*, a análise de Felman aponta também para um vínculo tênue mas indissociável entre a referência e algum tipo de logro retórico – que no caso desse indefectível caixeiro-viajante que é Gaudissart transforma-se na própria ficção do valor das mercadorias que quer vender, uma ficção suficientemente maleável para permití-lo fazer excelentes negócios com um perfeito louco. No que concerne aos romances aqui analisados, porém, é quase como se o que no texto de Felman se revela como um giro em falso tivesse o seu funcionamento disfarçado por uma massa muito mais densa de signos referenciais, que no limite – ao contrário da lucidez rarefeita e precisa desse pequeno conto – tendem a dificultar o acesso do leitor a essa fundação defeituosa sem a qual jamais existiriam, e de que todas as citações anteriores são exemplo. Ao mesmo tempo, por mais que haja em *O ilustre Gaudissart* um cerrado jogo de perde e ganha entre inteligibilidade e inverossimilhança cômica, o desenho estenográfico que Felman disso extrai está perfeitamente de acordo com o movimento proposto por estas análises – ressalvado o detalhe de que, no caso desses caixeiros de idéias que são Vautrin e Gobseck, o eventual sucesso de um negócio se deve medir sobretudo em função das reverberações e dos ecos que provoca, e que não raro extrapolam a cena da compra-e-venda. Evidentemente, porém, uma vez que similaridades como essa só podem ser construídas metonímica e comparativamente – como efeito de uma confrontação entre passagens e ecos que parecem cruciais em meio a essa quase centena de narrativas –, um risco que surge quase inevitável em esforços desse tipo é que, diante da ausência de uma escala capaz de unificar e/ou quantificar os estímulos do texto, a busca de uma

síntese minimamente crível termine deixando o analista não menos desnorteado e perplexo que Lucien quando de seu primeiro passeio pelas Tulherias. Desconcerto que é, com certeza, um efeito coextensivo dos tamanhos muitas vezes incomensuráveis dos pontos nos quais o monograma emerge, seja numa narrativa curta como a que Felman analisa, seja em romances de fôlego muito mais amplo como *O lírio do vale*, que, como notaram não exatamente com essas palavras tanto Proust quanto Henry James, mesmo se tão distinto em seu tom dos livros que tem como cenário Paris, é quase como um dilatação em clave sentimental do esquema da cena de instrução – tendo agora uma virtuosa senhora casada no lugar de Vautrin. Voltando ao passeio de Lucien, contudo, é importante frisar que, na medida em que se trata também aqui de uma comparação não amparada por nenhum critério prévio – de um tipo de situação, enfim, onde, diante da saturação que corresponde ao efeito do todo, o sujeito se vê forçado a construir como metro apenas contando com seu corpo e com suas lembranças –, esse mesmo passeio pode funcionar também como uma lei prospectiva *ad hoc*. Se entendido como um tropo capaz de objetivar uma dificuldade dessa vez não mais contemplada pela leitura de Felman, ele aponta para uma dificuldade a ter lugar sempre que, nessas retóricas cenas de bastidores sem as quais nenhuma realidade palpável se constitui em Balzac, se tenta optar pela alucinação mais útil e/ou menos perigosa, e assumir assim diante de cada caixeiro viajante o lugar desse comprador astuto e desconfiado que se revelou ser Rastignac. Problema que a tentativa de uma leitura crítica só faz repetir em níveis cada vez mais abstratos. À primeira vista, no entanto, na medida em que se trata aqui também de tentar criar um modelo reduzido da *Comédia Humana*, esse mesmo esforço de condensação no qual leitor e personagem confluem é, a exemplo do que já se viu quando discutíamos a relação entre a voz do narrador e a de suas facciosas figuras de autoridade, positivamente indiscernível de uma densa rede de contágio subreptícia, e só faz apenas repetir a uma falsa distância o mesmo erro já identificado em todas as falas totalizantes já aqui transcritas. Não sendo senão um desdobramento prefigurado pela própria dinâmica do texto, uma das implicações mais poderosas de uma torção como essa pode ser construir a ficção de um texto dotado de uma lucidez um tanto quanto inverossímil em relação à própria dificuldade analítica em que nos lança, e que ele tratará de antecipar tanto em termos diegéticos quanto miméticos – tanto por aquilo que se propõe explicitamente como verdade nas narrativas fundadoras que nele se engastam quanto no tenso jogo de forças que o confronto das vozes encena. Apenas que, não se podendo aqui contar mais com nenhum jovem personagem carismático para dar o lastro

da empatia a essas generalidades, trata-se de um esforço que, até agora, no vaivém entre cenas e recorrências temáticas, dá-se menos por meio de uma demonstração exaustiva e linear – que de resto só seria possível depois de uma análise caso a caso – do que por uma espécie de adensamento fantasmático progressivo, que pode se converter também em cravilha anafórica entre os romances. Como efeito indissociável dessa remessa, está uma torção onde as eventuais sínteses totalizantes do narrador permanecem ainda instabilizadas pela ambivalência retórica que as falas mais facciosas clarificam. Se de uma parte essas sínteses podem ser sem dúvida proveitosamente confrontadas com as intimações totalizantes das próprias personagens aliciadoras, a verdade porém é que, no cômputo geral, elas não só não chegam a ter propriamente uma incisiva primazia sobre tais intimações como se provam por vezes muito menos eficazes do que os discursos das próprias criaturas. Ainda nessa direção, contudo – uma vez que se trata justamente de tentar cercar uma estrutura de iterabilidade por trás do caos da superfície –, é verdade que contamos também com uma ajuda bastante preciosa, nesse caso dada pela mesma ficção narrativa que atende pelo nome de Balzac, e que aparentemente – em mais um típico exemplo de seu pendor a encurtar o trabalho de seus críticos – faz com que esse mesmo esforço de totalização torne-se, como todos sabem , um tema explícito na seção intitulada *Estudos filosóficos*, escrita exatamente para tentar determinar e fixar as causas últimas das quais os textos com os quais nos digladiamos são os efeitos.

Compreendendo ao todo pouco mais de 6 romances, essa seção, não por coincidência, é também o território preferencial dos grandes solipsistas de Balzac, como Louis Lambert, Frenhofer e Gambara, que, pela via negativa, jogam uma outra luz sobre o circuito de contágio de autoridade acima exposto. Se por um lado tais personagens parecem explodir por dentro esse circuito, a dificuldade de transmissão que eles enfrentam – quando por exemplo a música supostamente genial que Gambara extrai de seu pan-harmonium soa como pura cacofonia a seus desconcertados ouvintes – contribui também para reforçar a abrangência desse padrão, que só começará mesmo a fazer água quando, no que poderia ser visto também como a nêmese da realidade e da objetividade desconsideradas, o pretenso extremo de abstração e rigor a que cada uma dessas personagens chega termina inviabilizando a comunicação dos mesmos com o mundo exterior. O inquietante, contudo, é que quando esse bloqueio comunicativo é figurado sob a forma de um artefato estético, a maneira como a narrativa se acerca desse fracasso – sem exatamente dar ao artista o status inequívoco de um gênio incompreendido, mas sem colocar também numa posição de solidez aqueles que tomam

como loucura a sua interpelação – torna aqui ainda mais remota a chance de se conferir à realidade um lastro referencial objetivo definitivo. Em última instância, é quase mesmo como se mostrasse, no pertencimento ou não pertencimento a essa realidade, nada mais que o corolário de se conseguir traduzir a própria fala ou ação em moeda de troca aceitável – sob a pena de se ver para sempre confiado a um circuito de mão única. O que, no caso de um Frenhofer, pode-se supor, talvez seja o ônus que este paga por encontrar-se algumas décadas à frente do seu presente, ou por não achar nenhum rapaz ingênuo o bastante para se convencer da genialidade dos borrões que pinta, até palatáveis para um admirador de Jackson Pollock, mas infelizmente ainda não para o jovem Poussin. Sendo uma presença muito mais terrificante do que propriamente persuasiva, o pintor se parece em certos momentos quase com um sósia mais virtuoso de Vautrin – mas torna-se infinitamente mais patético que este quando sua persuasão fracassa. Contudo, mesmo que ainda haja muito a se dizer sobre efeitos dessa ordem – e que, uma vez radicalizados numa leitura exorbitante, poderiam fazer de cada guardião da objetividade algo como um precursor inconsciente do dr. William Bradshaw de *Senhora Dalloway* –, optarei aqui por me deter primeiro mais longamente sobre *A pele do onagro*, que além de ter um protagonista muito menos inapreensível e mais típico que todos esses solipsistas heróicos, apresenta ainda uma continuidade temática mais conspícua com os outros romances aqui analisados. Além de ser o mais conhecido e talvez o mais comentado de todos esses estudos filosóficos, é um livro que pode ser visto também como uma grande sinédoque, a começar pela figura do seu protagonista Raphael de Valentin, que se parece muitas vezes com um Lucien de Rubempré transposto para uma moldura fantástica. Ainda que a expressão "romance" só possa ser relacionada a este livro de forma aproximativa – que no geral soa como mais como uma variante oitocentista e hoffmanesca de um conto das mil e uma noites –, o efeito de totalização que ele ainda assim produz já fez com que muitos o tomassem uma das melhores portas de entrada para o edifício da *Comédia Humana*. Em termos mais específicos, porém, é uma totalização que já surge bastante evidente naquela que é talvez a cena aparentemente mais decisiva da narrativa, quando, no que se torna também um aceno inevitável para todos os que conhecem Rubempré, na iminência de se atirar no Sena, Raphael resolve adiar um pouco seu suicídio, atraído por uma loja de antiguidades. Funcionando quase como o *aleph* em tintas carregadas de seu próprio presente, onde se armazenam mercadorias provindas de todas as épocas e partes do mundo, a loja surge também como o correlato objetivo de um excedente de

possibilidades narrativas, sendo ainda o pano de fundo perfeito para a entrada impactante de mais outra sinistra figura de autoridade. Mesmo se nesse caso – o que não deixa de ser um detalhe inquietador em se tratando de um comerciante – a sua linguagem seja muito mais rarefeita que a de Gobseck e Vautrin

> Vou revelar-lhe, em poucas palavras, um grande mistério da vida humana. O homem se esgota por dois atos instintivamente realizados que lhe estancam as fontes da existência. Dois verbos assumem todas as formas que assumem essas duas causas da morte: QUERER e PODER. Entre esses dois termos da atividade humana há outra fórmula, de que os sábios se apoderam e à qual devo a minha longevidade. Querer nos queima e poder nos destrói, mas SABER coloca nossa frágil organização num perpétuo estado de calma. Assim, o desejo ou o querer está morto em mim, destruído pelo pensamento; o movimento ou o poder resolveu-se pelo jogo natural dos meus órgãos. Em duas palavras, coloquei minha vida, não no coração, que se cansa, nem nos sentidos, que se embotam, e sim no cérebro, que não se gasta e sobrevive a tudo. Nenhum excesso estragou a minha alma, nem o meu corpo. E no entanto, conheci o mundo inteiro. (BALZAC, 1989, P.36-7)

Ao elevar a um extremo ainda mais inimaginável a *hybris* dos seus antecessores – já que é agora a própria máquina do mundo que parece se abrir diante de nossos olhos –, o aforisma confeccionado pelo comerciante sem nome é, desde o clássico livro de Ernst Robert Curtius (CURTIUS, 1999), um ponto quase incontornável para qualquer confrontação séria com o texto de Balzac, não sendo decerto um detalhe ocioso que, confirmando ainda mais a força sinédoquica do livro em questão, tanto o próprio Curtius quanto mais recentemente Peter Brooks irão propor leituras nas quais, sem mais cerimônia, a fala desse mesmo homem sem nome passará a funcionar como a assinatura do próprio Balzac. Inferência que aliás em nada depõe a princípio contra a argúcia analística dos que a postulam: ao tratar a própria vontade subjetiva como um recurso escasso a ser poupado – ou então, a ser indefinidamente sublimado numa existência contemplativa –, pode-se mesmo dizer que, além de comportar uma exigência muito mais extrema do que todas as outras falas, a vida contemplativa do comerciante adiciona ainda um novo ingrediente às desencantadas totalizações anteriores, ao fazê-las pela primeira vez se defrontarem com um limite material inabolível. Vale notar ainda que, se tanto o criminoso quanto o avarento, em seus assaltos retóricos, constroem relatos que traem claramente a inscrição traumática da história recente – por mais distintos que sejam os motivos condutores de cada um –, o último trecho aqui transcrito parece pairar algumas milhas acima de qualquer contingência temporal mais específica,

mesmo se, para isso, tenha que se servir da metáfora econômica da escassez. E não só: pois uma vez que a fidelidade estrita à lei que anuncia implica justamente a renúncia intransigente a tudo o que em tese parece interessar a um jovem ambicioso – a esse permanente espetáculo de sensações e apelos que Paris representa –, essa é uma enunciação que também parece voltar-se subrepticiamente contra si própria. Um pouco como se, pela carga de sacrifício que traz consigo – afinal, trata-se simplesmente de renunciar para sempre a tudo o que mais quer cada jovem arrivista balzaquiano –, ela acabasse transformando quem a proclama numa espécie de Cassandra menos bonita. Nesses termos, não é decerto coincidência que a validade do veredicto implacável que o vendedor lhe oferta só seja reconhecida por Raphael quando já for tarde demais, e sua vida já estiver completamente viciada pelos seus ímpetos perdulários. Detalhe particularmente curioso porém é que, na estranha cena de troca que tem aí lugar, a consciência de ser o próprio desejo nada mais que uma figura adiada da própria morte tampouco impedirá o comerciante de dar ao jovem a pele do onagro do título; o que pode também nos levar a supor que se trata de um ato performativo viciado, mas que nesse caso tem seu poder de logro elevado à quinta potência pela completa falta de credibilidade dos termos propostos. De um momento a outro, porém – entre a apologia do ascetismo que o vendedor propõe e a oferta que terminará condenando Raphael a viver na carne toda a danação prevista por esse discurso, convertendo-o portanto na prova alegórica da sua impiedosa justeza –, o mestre age um pouco ao estilo do Deus de Milton, como se não quisesse deixar ao discípulo mais nenhuma possibilidade de amenizar sua culpa, ao dar-lhe a antever todas as conseqüências catastróficas do seu próprio erro. A julgar ainda pela inverossimilhança de que se reveste a cena toda, são suspeitas no mínimo nada infundadas; e no entanto, o fato é que, tão logo o jovem resolva aceitar de bom grado o *pharmakon* – não obstante mais uma advertência solene do negociador, que compara a aceitação do presente ao gesto de quem pula de cabeça do alto da coluna Vêndome –, o que parecia até então a confissão desenganada de um filho do século ganhará primeiro uma aceleração súbita, que é quando Rafael finalmente perceberá que o comerciante falava sério. Até se transformar na terceira parte do livro numa agonia lenta e impotente, quando o gesto suicida não consumado surge como que alegorizado sob a forma de uma corrosão, que força Rafael a reconhecer à revelia a verdade das revelações do vendedor.

Ao confrontar assim de novo uma voz de autoridade ao jovem que a entre-ouve e exorbita, esse é um livro que forçosamente convida de imediato a uma recapitulação

comparativa, que, em função do deliberado irrealismo de nós como esses, pode até lhe ser desfavorável num primeiro momento. Afinal, enquanto a complexidade de um livro como *O pai Goriot*, em contrapartida, dá-se sempre no intervalo entre o que Rastignac vê e ouve e os gestos pelos quais trai, traduz e sintetiza as vozes em competição pela sua consciência, *A pele do onagro* parece à primeira vista comprometido pelo caráter arbitrário e fantástico do artifício que lhe dá título, que, ao suprimir num só golpe o leque de opções do protagonista, faz com que sua vida se transforme em nada mais que o patético esforço de poupar indefinidamente a sua própria energia. Assim, se o que tornava necessário atenção e obliqüidade nas análises dos livros anteriores, era justamente a conseqüência imprevista que poderia ser extraída da aplicação existencial de um suposto saber – o que em Rastignac, como vimos, toma a forma de uma filtragem sofisticadíssima, que, no seu cínico gesto final de desafio, ao mesmo tempo nega e conserva o atormentador Vautrin –, não é difícil entender por que, como ônus pela pressa e irreflexão com que cede à interpelação do outro, a vida de Rafael acabe por se transformar num estéril e defensivo exercício de dandismo, cujo ápice talvez seja a lente que constrói para distorcer os rostos das mulheres quando vai à ópera. Aparentemente, portanto – e nesse aspecto não estamos muitos distantes daquilo que já se disse a partir das análises de Shoshana Felman –, é como se, na tentativa de converter numa relação abstrata o seu caleidoscópio, o narrador perdesse em ambigüidade aquilo que ganha em concisão, concisão aqui emblematizada no inorgânico adereço alegórico do título. Porém, se esse diagnóstico pode parecer até plausível numa esquematização geral, ele se torna todavia muito menos aceitável a luz da própria cadeia de eventos que perfaz o livro, e que, bem ao contrário d'*O ilustre Gaudissart*, desenha um fundo bastante denso de conexões metonímicas; um universo, portanto, onde um pequeno atraso ou desencontro parece ser o suficiente para mudar tudo. E muitas vezes, efetivamente muda. Nesses termos, sendo a aceitação da dádiva por Rafael também uma resposta a um desespero até então vivido em termos comparativamente bastante realistas e prosaicos – já que decorria simplesmente da incapacidade de jovem de pagar suas contas, depois de ter se endividado até o pescoço por culpa dessa *coquette* inverossimilmente fleugmática que é Fedora –, a análise daquilo que o conduzir até esse ponto – da sutil teia de enredamentos na qual a personagem se vê capturada pouco antes de se decidir pelo suicídio – pode inclusive relativizar o papel decisivo do vendedor sem rosto, ao sobrepô-lo a alguém , como se verá, cujo aspecto nada romanesco nem por isso o torna menos letal na insidiosa influência que exerce:

Até o inverno passado, minha vida foi essa existência tranqüila e estudiosa de que procurei dar-te uma fraca imagem. No começo de dezembro de 1829, encontrei Rastignac que, a despeito do miserável estado do meu traje, me deu o braço e me indagou da minha miserável situação financeira com um interesse verdadeiramente fraternal. Sensibilizado pela sua atitude, contei-lhe rapidamente a minha vida e as minhas esperanças; ele se pôs a rir, tratou-me ao mesmo tempo de homem de talento e de tolo, carregou o meu próprio caixão e me atirou na vala comum. Falou-me em charlatanismo. Com esse espírito admirável que o faz tão sedutor, mostrou-me todos os homens de talento como charlatães. Declarou-me que eu ficaria sempre numa situação inferior, que me levaria à morte, se continuasse a morar sozinho à rua dos Cordoeiros. Segundo ele, eu devia freqüentar a sociedade, habituar as pessoas a pronunciar meu nome e despojar-me espontaneamente do humilde *senhor* que não assentava bem a um grande homem em vida.

– Os imbecis – exclamou – chamam esse modo de vida de *fingir*; os moralistas o proscrevem sob a denominação de *vida perdulária*; não nos importemos com os homens e examinemos os resultados. Trabalhas, não é? Pois bem, nunca farás nada. E eu, que tenho aptidão para tudo e não faço nada, que sou preguiçoso como uma lagosta, conseguirei o que quiser, movimento-me , abro caminho, e me dão lugar; gabo-me e acreditam; faço dívidas e pagam-nas! A dissipação, meu caro, é um sistema político. A vida de um homem ocupado em gastar seu dinheiro constitui, frequentemente, uma especulação; emprega o capital em amigos, em prazeres, em protetores, em relações. (BALZAC, 1989, p. 95)

Numa interação dessa ordem, no entanto – em que a influência é exercida menos por uma interpelação direta do que pela contigüidade –, as forças em jogo parecem ser muito menos intensas do que nos confrontos anteriores; impressão tanto mais reforçada pelo predomínio do discurso indireto no primeiro parágrafo, como que a amortecer o impacto que se obteria de uma fala encenada. Começando num tom que oscila entre a casualidade e a frivolidade, quando transformar-se em fala direta , nem por isso o trecho irá se tornar mais abrasivo, mesmo se, em comparação com as reflexões incessantes e nervosas de *O pai Goriot*, a proferição de Rastignac seja um claro indicativo de que sua aprendizagem avançou bastante no curto intervalo que separa um livro do outro. Ao mesmo tempo, por mais que o seu efeito sobre Raphael se mostre no mínimo tão deletério quanto aquele que Vautrin exercerá sobre Lucien – seja por eliminar a chance de que o jovem se torne um novo Darthez, seja por depois apresentá-lo à mulher que o desgraçará, e que não é um ponto de inflexão menos crucial que a cena da loja de antiguidades –, o que parece mais notável, numa primeira comparação, é que essa influência não traz em si nenhuma exigência de mudança de conduta, limitando-se a apenas fazer com que Raphael retorne ao estado inicial de semi-inércia. Reentronizando assim o ex-virtuoso no mesmo mundo de dissipação de que tentara sair, a fachada de

afabilidade de Rastignac se torna tanto mais eficaz na direta proporção da displicência e falta de ênfase, que, em certo sentido, é quase como a depuração e rarefação das vozes de todos os seus terríveis instrutores. Como a conversão de uma retórica extrema em uma encantadora filosofia de salão. Por outro lado, se, de uma forma que ecoa claramente a fala do vendedor, a oposição entre o perdulário e o austero, tão recorrente em Balzac, surge de novo formulada com toda clareza na encruzilhada que representa para Raphael esse seu dileto amigo, e que é da já citada fala do mercador a palinódia, talvez não fosse descabido afirmar que, transformada em metáfora viva na pele do onagro, a concisão do axioma do vendedor nada mais faz que dar um pouco mais de explicitude a algo que para os dois jovens talvez não tenha muito mais profundidade do que uma inspirada conversa de botequim. Hipótese, em última análise, cujo efeito é nivelar radicalmente essas reivindicações antagônicas, convertidas em alternativas esvaziadas pela redundância do conteúdo que expressam. E ainda assim, mesmo se a sabedoria do misterioso vendedor possa ser sem mais esforço reduzida apenas a um amontoado de clichês, a força sobrenatural do talismã nem por isso deixa de cumprir um papel determinante, funcionando como o voto de desempate para uma disputa que não parece ser possível resolver por meios humanos. A despeito da situação sem saída em que coloca Raphael, é uma força que lhe permitirá também levar a cabo pequenas vinganças contra os rostos e heteronomias relativamente muito mais suaves que antes o aprisionavam, como se pode ver por exemplo na memorável cena do encontro da ópera de Raphael com sua antiga algoz – que ele não precisa de mais que um epigrama mordaz para converter em nada. Vale notar, porém, que se o principal ganho cognitivo que decorre dessa maldição é reduzir todo o jogo de flutuações de valores a um exercício tão vazio quanto insubstancial, o seu desdobramento mais depressivo, uma vez abortado todo o desejo, é fazer com que a existência do jovem se transforme na habitação de um tempo cada vez mais amorfo e dispersivo; efeito, aliás, que, ao colocar toda a narrativa em ponto estacionário, só faz demonstrar a completa insustentabilidade do ensinamento que o vendedor lhe pretende transmitir. Em última instância, ensinamento que terminaria simplesmente por minar por dentro a própria condição de possibilidade da *Comédia Humana*, e que todavia, se devidamente restrito à condição de um horizonte longínquo, serve como uma referência de imobilidade para o movimento incessante do conjunto. Se isso significa quase o mesmo que transformar o axioma num primeiro motor – ou senão, pelo menos numa régua feita sob medida para organizar e binarizar turbulências – , não deixa de ser curioso como, para que exista narrativa, esse

exato axioma seja também a verdade da qual todos os personagens precisam em algum momento se esquecer, sob pena de que sua vida perca completamente sua densidade. Alongando um pouco mais a comparação, aliás, mesmo o status de motor imóvel há pouco postulado – o que, em linhas gerais, significaria transformar a verdade do axioma em um ponto capaz de encerrar de vez o ciclo das remissões – não parece ser capaz de se sustentar por muito tempo com mínima solidez, ainda mais considerando o que será encenado em outros desses *Estudos Filosóficos*, e que passa ao largo de uma mera reiteração desse axioma. Mesmo que o seu efeito pareça bem menos impositivo que no caso de outras variantes menos romanescas – o que como se viu é também aqui a contrapartida da sua força de condensação –, a chance de que esse motor se mantenha imóvel, ou seja de fato a porta de entrada definitiva para esse todo em fuga, terminará se provando apenas uma ilusão momentânea, a ser devidamente corroída por novas remissões incessantes. Em um nível sensivelmente mais restrito do que esse – ou para ser mais exato, passando do plano confesso de Balzac no prefácio de 1842 para a rede de tropos que ressoa na obra não obstante todas as intenções expressas ou não que pretendam paralisá-la –, a consciência do caráter hipotético e constelar desse sentido é um efeito que parece quase da ordem de uma sobredeterminação. E a espessura que adquire ao longo dos romances não deixa ao leitor nenhuma outra alternativa que não acatá-lo. O que não significa que essa lei surja do nada, por mais também que a rede de ressonâncias que lhe confere necessidade torne temerária a tentativa de diacronizar esse contágio numa narrativa de origem, que pode ser apenas uma causa construída a posteriori para imprimir a miragem de ordem sobre um alastramento caótico e, em última instância, sem ponto fixo. Tendo talvez o seu ponto de partida mais conspícuo no próximo trecho transcrito, que parece quase a peça inicial de um dominó gigantesco, o que irá acontecer aqui, na verdade, só tende a tornar ainda mais inesgotável o jogo dos empréstimos. Pelas refrações inevitáveis que cada escuta comporta, é um jogo que responde também, a um olhar mais detido, pelas discrepantes, por vezes francamente contraditórias, conseqüências de uma só fala sobre dois ou mais diferentes narratários:

> Foi em memória da catástrofe acontecida ao livro de Luis Lambert que, no trabalho com que iniciei esses Estudos, me servi, para uma obra fictícia, de um título realmente inventado por Lambert; foi por isso também que dei o nome de uma mulher que lhe foi cara a uma jovem devotada, mas não só isto lhe tomei de empréstimo; seu caráter e suas ocupações foram-me muito úteis nessa composição, cujo assunto devo à lembrança das nossas jovens meditações.(BAlZAC, 1989, P. 43)

Obra que sempre contou com a confessa predileção de seu autor, que chegou a inclusive refazê-la mais de 5 vezes, *Louis Lambert* é também um de seus livros mais enigmáticos, uma narrativa na qual muitas vezes o que não se diz tem tanta ou até maior importância do que aquilo que se diz. À primeira vista, parece que estamos diante de uma típica biografia romântica, cujo protagonista é um homem que, depois do que parecia o início de uma brilhante carreira intelectual – tendo como protetora ninguém menos que Madame de Staël –, terminará a vida quase reduzido à catatonia ao lado de uma esposa também curiosamente chamada Pauline. Como narrador em primeira pessoa dessa triste história, está o melhor amigo da personagem-título, descrita por esse mesmo narrador como o cérebro mais organizado que já conhecera. No entanto – e a releitura da citação acima só faz reiterar tal impressão –, o vínculo estabelecido entre esses dois sujeitos passa bem longe de um pacto narrativo comum; tendo como um de seus pólos ninguém menos que o auto-proclamado demiurgo da *Comédia humana*, o que surge como talvez o elemento mais peculiar nessa interação é o detalhe de que, diferentemente do que se nota em livros como *O Pai Goriot* ou *Ilusões perdidas*, o narrador não exerce aqui apenas uma função coral, já que é também um vetor explicitamente atuante na história que conta, e mais do que isso, aquele a quem cabe retirá-la do limbo da loucura. Considerando portanto essa função de narratário ideal que o narrador aí desempenha, é um livro que a princípio só faz confirmar aquele que parece ser o fardo maior de todo o leitor da *Comédia Humana*, que é justamente buscar com avidez termos de comparação capazes de organizar minimamente a confusão desses ecos; operação tornada ainda mais obrigatória pelo elo que a última citação explicita. Assim, mesmo que a lenta agonia de Lambert ao lado de Pauline seja de ordem muito distinta da consumação de Raphael diante da personagem homônima – já que no caso do primeiro a vida livre dos apelos naturais é uma meta consciente e desejada –, o laço criado entre o narrador e aquele de quem faz a elegia repropõe o mesmo jogo de contágios transferenciais já pródigo e crucial em outros romances. No conjunto dos *Estudos filosóficos*, ele assinala também um apreciável avanço comunicativo em relação aos destinos muito mais desoladores de Frenhofer e Gambara, que jamais encontrarão ouvintes dispostos a tentar livrá-los da acusação de insanidade. Em se tratando de *Louis Lambert*, contudo, o que se tem é uma escuta que, além de se beneficiar do intervalo estrutural inerente à mediação de uma escrita *post-festum*, tenta com todas as suas forças fazer a devida justiça ao homem com quem a primeira pessoa diz ter apreendido tudo; o que nesse caso se traduz no

consciente esforço do narrador para nobilitá-lo, mesmo quando também admite que não o compreende. Por via oblíqua, contudo, esse é um esforço que pode também dar margem a uma nova ambigüidade, na medida mesma em que a disponibilidade do narrador para compreender e aceitar o que todos exceto Pauline recusavam tende a lançar alguma dúvida sobre a confiabilidade da sua voz. E no entanto, se nos ativermos apenas à letra do texto, uma vez que a autoridade intelectual e moral de Lambert jamais chegará a ser questionada em nenhum momento, a impressão criada pelo conjunto – desde a narrativa de todas as despropositadas perseguições que Louis teria sofrido na juventude até as duas séries finais de aforismas que fixam e monumentalizam seus pensamentos – é a de uma narrativa marcada por uma aura hagiográfica, cujo momento mais discrepante talvez – o único em que o suposto santo perde completamente o auto-controle – ocorre quando de sua mal-sucedida tentativa de "imitar Orígenes". Por isso mesmo, na medida em que assinala uma perturbação radical em relação ao resto, essa inesperada e grotesca passagem-ao-ato, além de marcar também o início da aparente degeneração de Louis Lambert, torna-se o locus inevitável da grande maioria das tentativas de decifração do livro, que, tampouco nos conduzirá a consensos fáceis. Assim, pensando talvez na tensão entre o amor espiritual e o ato que se tenta por meio dessa mesma violência tornar impossível, pode-se muito bem ler na irrupção dessa passagem o retorno daquilo que fora antes recalcado sob um tecido de elegantes formulações genéricas, num diapasão que combinava Swedenborg e termodinâmica. Ou até mesmo o prolongamento necessário dessas mesmas formulações, sob a forma de um gesto capaz de concretizar irrecusavelmente a demanda ascética que elas portam. No corpo do texto do romance, contudo, é verdade que esse gesto não chega a merecer propriamente nenhum comentário mais extenso, o que de certa forma torna ainda maior a opacidade do texto, à medida que Lambert continua a ser aí o tempo todo tratado como alguém perfeitamente lúcido – tanto pelo narrador quanto por Pauline. Benevolência que chega ao ponto mais extremo e inaceitável quando os grunhidos em que sua fala se transforma no final de sua vida são interpretados por Pauline apenas como pensamentos que suprimem mediações desnecessárias. Em alguma medida ainda, ao serem epigramaticamente transcritos no final do texto – pairando como verdades completamente desconectadas da biografia dilacerada daquele que os formulou –, as elocubrações de Lambert adquirem dessa forma o lastro de leis impessoais, que por mais elípticas que se nos mostrem, são, da perspectiva de seus dois principais receptores intra-diegéticos, como a elevação à enésima potência de um ato de convencimento

hiperbólico, já explícito na caracterização de Louis Lambert como alguém que "fascinava a todos pela sua convicção". Um movimento, como se vê, que na medida em que volatiliza ainda mais os indicadores referenciais – que surgiam ainda bastante concretos nas cartas especulativas que Lambert escreve ao seu tio enquanto visita Paris – na austeridade algo wittgensteiniana da última série, dão a impressão de elidir por completo todo jogo inter-subjetivo, e pairar milhas acima de qualquer retórica. Na medida em que essa elevação é não só acatada como transmitida, ela faz de Louis Lambert um solipsista no mínimo peculiar – mas não livra o texto de permanecer instabilizado por uma dúvida permanente, tal é a estranheza da miscelânea aí apresentada como verdade. Num plano um pouco mais prosaico, todavia – mas que não deixa de ser também a base a partir da qual todo o complexo edifício será erguido, quase o pilar defeituoso dessa abstração megalômana –, é uma persuasão cuja força inverossímil já surge muito apropriadamente encenada na captura que perfaz uma suposta troca de cartas, na qual há todavia apenas uma voz para ser ouvida.

Devo-lhe gratidão: passei horas deliciosas entretido a vê-la, abandonando-me aos sonhos mais deliciosos de minha vida; não coroe esta longa e passageira felicidade com alguma zombaria de moça. Contente-se em não me responder. Saberei interpretar seu silêncio, a senhora não mais me verá.(BALZAC, 1989, P. 76)

Em qualquer outro contexto que não esse, a interpelação que Lambert dirige à sua alma gêmea tenderia a ser facilmente interpretada como uma disfunção, de resto muito mais compatível com esquisitões potencialmente homicidas do que com gênios filosóficos. Em favor de Lambert, no entanto – e esse é um detalhe que o narrador não se furta de realçar antes de dar início à transcrição aproximada da correspondência –, pode-se dizer que se trata também de uma reconstrução a posteriori, além de tudo distorcida pelo efeito do foco narrativo, que, ao se concentrar completamente em Lambert, fazia então de sua futura noiva um mero fantasma. E contudo, por mais e mais agravantes que se evoquem, a transcrição do trecho do início da carta subseqüente torna ainda mais irrecusável a impressão de insanidade:

Você não parte! Sou então amado! Eu, pobre ser obscuro! Minha querida Paulina, você não conhece o poder do olhar no qual eu creio, e que me lançou para me anunciar que eu tenha sido escolhido por você jovem e bela, que vê o mundo a seus pés. Para fazer-lhe compreender minha felicidade, seria preciso contar a minha própria vida. Se você me tivesse desprezado, tudo estaria acabado para mim. Sofri muito.

Sim, meu amor, este benéfico e magnífico amor era o último esforço para a vida feliz que minha alma procurava, alma já quebrantada por trabalhos inúteis, consumida por temores que me fazem duvidar de mim, roída por desesperos que me persuadiram a morrer. Não, ninguém no mundo sabe o terror que minha fatal imaginação me causa. (BALZAC, 1989, P. 76-7)

Não obstante o efeito cômico criado por uma convicção tão infundada – e que se torna ainda mais perturbadora pela falta de qualquer mediação narrativa que faça a transição entre este trecho e a carta anterior –, a certeza prospectiva de Louis Lambert constitui também um discreto atentado contra qualquer coerência, ao fazer com que o silêncio decodificável como recusa na carta anterior – um silêncio que aqui não é apenas o de Pauline mas também o do romance em relação a seus leitores – seja lido de uma forma que inverte completamente a regra de interpretação estabelecida unilateralmente pelo próprio Lambert. Tendo agora como álibi a leitura não menos duvidosa que este teria feito de um olhar da moça, o salto que torna possível essa certeza pode ser visto também como um prenúncio daquilo que Pauline depois será capaz de ler, graças a um esforço divinatório, nos grunhidos de seu amado. Suprimindo abruptamente uma multidão de conexões, é uma operação que concentra todo seu poder de vertigem ao pequeno mas crucial espaço branco que separa uma carta da outra, e que se torna quase um emblema do infinito, em face da distância absurda que a elipse cobre e cancela. Alegoria do caráter inexpugnável daquilo que o texto não narra, essa pequena descontinuidade é também o lugar de ocorrência de um salto cujo efeito é inviabilizar completamente qualquer medida, cobrindo o intervalo onde, sabe-se lá porque motivo, a hipótese timidamente formulada no momento anterior ganha a força de uma convicção fanática, tornada tão mais inquietadora na medida em que, como sabem todos os que leram *Louis Lambert*, essa convicção será integralmente aceita por sua destinatária. Comparado às tentativas muito diversas de Vautrin e Gobseck – mas que dificilmente poderiam ser chamadas de completamente bem-sucedidas –, as cartas de Lambert a Pauline suprimem de tal maneira a distância entre intenção e resultado que fazem parecer pífios todos os esforços persuasivos anteriores – por mais exdrúxula que seja também a impressão criada pelo enlace dos dois trechos epistolares. Ainda que paire sem dúvida num espaço muito mais irreal do que o de Vautrin ou Gobseck, o programa contido nessas cartas será também o principal responsável pela derrocada mental de Lambert, que, como seqüela da impossibilidade de levar a cabo o casamento puramente espiritual que as cartas expõem e defendem, é quase da ordem de um suicídio

terceirizado. Tal como aqui surge, no entanto, é um desfecho que ainda parece muito remoto diante de algo que tem tudo para ser um entrelaçamento perfeito, certamente muito mais visceral que o de Herrera e Rubempré. Colocando os dois amantes em uma altiva e intransigente distância em relação ao mundo – já que, num tom de platonismo swedenborgiano muito familiar aos leitores de *Seraphita*, o amor se converte aqui numa ascese de auto-aperfeiçoamento que passa completamente ao largo da interação física –, o vínculo criado a partir disso parece crescer em proporção direta da disposição das duas partes a se isolarem do entorno – e nesse sentido, quando Pauline finalmente adere à interpelação e marca o casamento, não é difícil conter a impressão de que assistimos ao nascimento de uma pequena seita mística. Mas uma seita que, na medida em que precisa para consumar-se de recorrer ainda ao tropo do casamento – mesmo se queira de certa forma transformá-lo numa união puramente espiritual e descarnada –, traz dentro de si o germe da sua destruição futura. Entende-se por quê: sendo a renúncia ao domínio dos sentidos um dos objetivos fundamentais dessa mesma seita, as exigências ainda apenas latentes nessas estranhas cartas criam de saída uma contradição radical com os ritos por meio dos quais essa comunidade é fundada, ritos que, como já observaram muitos leitores, por terem como mediação incontornável a mesma carne que Louis Lambert gostaria de transcender, podem ser o que o conduz à tentativa de auto-castração, no vão esforço de erigir uma religião que pudesse prescindir de todos os sacramentos. Atentado em que se pode também entre-ler, sintomaticamente, o movimento capaz de colocar em seu devido lugar a sua pretensão hiperbólica, a qual se, à primeira vista, impede Lambert de realizar a promessa que sua juventude insinuara, por outro lado, a julgar pelo testemunho da sua esposa – nesse caso passível de ser lido tanto como um endosso quanto como a prova de que ela definitivamente embarcou no delírio do marido, pagando assim com a perda da lucidez a sua adesão irrestrita – em nada parece ter afetado sua capacidade intelectual. É bem verdade, porém, que, depois que passa do *acting-out* à catatonia, esse pensamento começará a doravante se expressar em aforismas cada vez mais crípticos, cujo hermetismo já não encontra mais uma ressonância tão espontânea no nosso narrador, que diante da última seqüência de fragmentos colecionada por Pauline, confessará que eles produzem desespero no espírito quando se tenta compreendê-los. Levado às últimas conseqüências, no entanto – e colocando dentro dos devidos parênteses tudo o que possa vir a comprometer sua credibilidade, toda a atmosfera de loucura e inverossimilhança que os envolve –, não é difícil entrever também, nesses primeiros entrelaçamentos epistolares, a tática

encontrada pelo narrador para, pouco a pouco, nos dar a ver o monograma capaz de traduzir a própria fundação intersubjetiva da realidade. Como bem mostram as cartas que Lambert escreve ao tio de Paris, uma fundação em nada incompatível com uma lucidez implacável – em que pesem também os acentos reacionários dos seus remédios. E ainda assim, por mais abstrata que seja a lei na qual depois se cristaliza, tal fundação – como se pode perceber ao longo de todos os complexos jogos transferenciais de Louis Lambert, cobrindo desde apóstrofes epistolares até máximas que parecem se dirigir ao mesmo tempo a todos e a ninguém – pode ser vista também como a tradução cada vez mais rarefeita de um juízo de autoridade, cuja eficácia se prova, em diferentes níveis ao longo de todo o romance, toda vez que uma personagem responde positivamente à interpelação do filósofo, que o narrador descreverá nas páginas finais como imerso "numa atmosfera de êxtase contagioso", para este capaz de sobrepujar o efeito de todas as drogas conhecidas. Pouco importa o absurdo aparente em que isso depois desemboque. Marcando também a clivagem entre essa nova realidade fundada e a expectativa média do entorno, a resposta quase sempre incrédula que isso recebe repercute sem dúvida também no tom elegíaco da narrativa, que, ao tentar devolver Louis Lambert à medida humana, só faz aumentar o hiato entre o suposto gênio e o mundo à sua volta. Construindo assim outra evidente ponte analógica com trajetos como os de Frenhofer e Gambara, essa operação conta dessa vez com um narrador sensivelmente mais empático, o que não é decerto apenas uma veleidade caridosa: pois ainda que esteja longe de ser uma inferência óbvia – já que para aquilatar o peso dessa herança é também necessário abandonar os limites do livro homônimo para sondar os ecos dele sobre os outros romances – é especialmente inquietante notar como, em meio a tantas vozes lutando pela posição do tropo mestre, nenhuma parece se comparar em força heurística às sugestões extraíveis dessa obra fragmentária, que fornecem talvez a melhor explicação disponível para o movimento do todo. Mas que às vezes soam também como os rompantes estapafúrdios de um imbecil megalômano:

> Deteve-se, bateu na testa e continuou:
> –Fato singular! Em todos os grandes homens cujos retratos me chamaram a atenção, o pescoço é curto. Talvez a natureza queira que neles o coração esteja mais perto do cérebro. (BALZAC, 1989, p. 58)

Se não seria nada difícil ler o *insight* bizarro em chave satírica, a predileção do narrador balzaquiano por luminares como Gall e Lavater recomenda uma certa reserva em relação a essa impressão inicial, que, se enxertada num livro de Flaubert, por exemplo, poderia ser apenas um subterfúgio para dar a espessura da estupidez sem precisar nomeá-la. Contudo, por mais ilegível que um trecho como esse se revele no romance de Balzac – já que não há nada capaz de nos assegurar que se trata apenas um exercício distanciado de auto-exposição involuntária; o que seria até bastante tranqüilizador se pensarmos na forma como esse trecho pode também minar por completo toda a pretensa autoridade intelectual de Louis Lambert –, a sensação por si só bastante incômoda que essa obtusa especulação suscita é ainda mais agudizada pelo tom da voz que a emoldura, aparentemente incapaz de se dar conta da bobagem que acaba de sair da boca do protagonista, acompanhada de um gestual que soaria também perfeitamente apropriado na cena de uma grande descoberta científica. O mais perturbador, no entanto, é que, no caso de Lambert, essa mesma bobagem pseudo-fisiológica coexiste numa contigüidade muito estreita com especulações que parece ser muito mais difícil desqualificar. Especulações que o próprio narrador houve por bem em outros livros encampar com todas as conseqüências conhecidas – sendo a mais notória entre elas o monumento que atende pelo nome de *A Comédia Humana*, e que, ao que tudo indica, tendo em vista também esse outro foco de contágio chamado *A pele do onagro*, jamais poderia ter sido erigido sem a ajuda daquilo que Lambert lhe sopra ao ouvido. Ao mesmo tempo, na medida em que é esse débito que dá também a principal motivação para contar a história de sua vida, o laço estabelecido, ao longo do percurso, entre essa voz empírica de biógrafo-personagem e suas outras posteriores e bem mais oniscientes encarnações não é todavia algo que possa ser completamente garantido por meio de citações diretas. E no entanto, a julgar pela magnitude do contágio – que como veremos, está longe de se reduzir à piscada de olho à *Pele do onagro* –, é um laço que faz com que, em comparação, tanto Vautrin quanto Gobseck, tanto o vendedor sem rosto quanto Rastignac, pareçam vozes irremediavelmente comprometidas com seus particularismos, que acabam tornando-os incapazes de antever o movimento instável do todo. Tendo a seu favor um desinteresse e uma exaustividade completamente inacessíveis a esses rivais, as formulações de Lambert – de uma maneira ainda mais sutil e complexa que as advertências do mercador metafísico da loja de antiguidades – parecem condenadas a permanecer um saber hermético e inacessível às máquinas desejantes de Balzac, o que se deve, com certeza, à resistência que opõem a uma

aplicação imediata. À princípio em nada menos enigmáticas que fragmentos pré-socráticos, o trecho que talvez melhor mostre o co-pertencimento recíproco do hermetismo com a resistência talvez seja aquele em que – pela primeira vez – numa repentina parataxe aforismática em meio a uma profusão de exemplos aparentemente algo desencontrados, surge aquilo que depois os analistas de Balzac passarão a conhecer sob a alcunha de "lei da desorganização", e diante da qual um discurso como o de Carlos Herrera soa quase como senso comum. À primeira vista, no entanto, dada a impressão de desconexão que ela produz, essa lei não parece deixar muito mais fáceis as coisas para seu eventual leitor, efeito sobremaneira agravado pelo detalhe de que, tornando ainda mais parda a nossa noite, essa é uma lei que se reporta a nada menos que toda a história universal. Se tudo isso pode parecer apenas um pouco menos absurdo que o maior ou menor cumprimento dos pescoços, curioso notar como, quase numa estratégia para emprestar lastro referencial ao que de início se apresentava desnorteantemente abstrato, esta mesma lei da desorganização ressurja transcrita em caixa alta em *Ascensão e queda de César Birotteau*, precisamente no momento em que, sem dar no entanto aí o devido crédito a seu desafortunado mestre, o narrador se propõe a explicar a complexa tessitura que ocasionou a ruína da personagem do título, nesse que é também um dos mais ambiciosos, extensos e totalizantes afrescos da *Comédia Humana*. Detalhe aliás mais que suficiente para comprovar a duradoura autoridade que Lambert exerce sobre seu amigo narrador, por mais sutilezas que possam também ser perdidas nessa reatualização, que de certa maneira cria também um curto circuito entre pontos extremos, entre solipsismo romântico e sobriedade realista. Daí enfim, quase numa tentativa de sondagem genealógica, a necessidade de transcrever agora o contexto original em que o aforisma aparece:

Nenhuma política impediu a civilização, suas riquezas, seus hábitos, seus conluios dos fortes contra os fracos, suas idéias e suas voluptuosidades, de ir de Mênfis a Tiro, de Tiro a Baalbeck, de Tedmor a Cartago, de Cartago a Roma, de Roma a Constantinopla, de Constantinopla a Veneza, de Veneza à Espanha, de Espanha à Inglaterra, sem que nenhum vestígio exista de Mênfis, de Tiro,de Cartago,de Roma, de Veneza ou de Madrid. O espírito desses grandes corpos fugiu. Nenhum foi preservado da ruína nem adivinhou esse axioma: Quando o efeito produzido não está mais em relação com a causa, há desorganização. O gênio mais sutil não pode perceber nenhuma ligação entre esses fatos sociais. Nenhuma teoria política teve vida. Os governos passam como os homens, sem se transmitirem nenhum ensinamento, e nenhum sistema engendra outro mais perfeito. Que concluir então da política quando o governo apoiado em Deus pereceu na Índia e no Egito; quando o governo do sabre e da tiara passou,

quando o governo de um só morreu; quando o de todos nunca pôde viver; quando nenhuma concepção da força da inteligência, aplicada aos interesses materiais, foi capaz de durar, e quando tudo está para ser feito hoje como em todas as épocas em que o homem exclamou: “Sofro!”. O código, que contemplamos como a obra mais bela de Napoleão, é a obra mais draconiana que conheço. A divisibilidade territorial levada ao infinito, cujo princípio nele está consagrado pela divisão igualitária dos bens, levará ao abastardamento da nação, à morte das artes e das ciências. O solo muito dividido planta-se de cereais, de pequenos vegetais; as florestas e conseqüentemente os cursos d’água, desaparecem; não se criam mais nem bois, nem cavalos. Os meios faltam tanto para o ataque quanto para a resistência. Se sobrevém uma invasão, o povo é esmagado; perdeu suas grandes energias, perdeu seus chefes. E eis a história dos desertos! A política portanto é uma ciência sem princípios assentes, sem fixidez possível; é o gênio do momento, a aplicação constante da força segundo a necessidade do dia. O homem que alcançasse ver a dois séculos de distância morreria em praça pública carregado de imprecações pelo povo, ou seria, o que me parece pior, flagelado pelos mil chicotes do ridículo. As nações são indivíduos nem mais sábios nem mais fortes que o homem , e seus destinos são os mesmos. Refletir sobre este não é ocupar-se daquelas? Perante o espetáculo dessa sociedade incessantemente atormentada nas suas bases como nos seus efeitos, nas suas causas como na sua ação, na qual a filantropia é um magnífico erro e o progresso um contra-senso, consegui a confirmação dessa verdade, que a vida está em nós e não fora de nós; que elevar-se acima dos homens para os dirigir é a missão ampliada de um professor de classe; e que os homens bastante fortes para subirem até a linha onde podem gozar da vista dos mundos, não devem olhar para seus pés. (BALZAC, 1989, P. 65-6)

Nada ficando a dever em abrangência aos mais impetuosos discursos de Jacques Collin, a longa citação acima surge no entanto de saída perturbada por uma contradição insaneável, que muito apropriadamente também é a melhor confirmação do seu rigor. Tendo toda a pretensão fundante de uma fala profética – que visa a nada menos que trazer à tona a assinatura oculta inscrita por trás da turbulência da história – trata-se de um discurso que, na contra-corrente da demagogia sofística de todos os outros, coloca sem meias tintas também em xeque as próprias condições de transmissibilidade do seu ensinamento, bloqueio que surge como emblema da incomensurabilidade entre os ciclos de decadência arrolados na digressão de Lambert. Como mostra a metáfora dos corpos sem espírito em que Lambert traduz o legado final de cada civilização, esses ciclos tornam completamente falaciosa qualquer narrativa que postule alguma espécie de *Aufhebung* entre um ponto e outro; coisa que faz ainda mais incrível a autoridade positivamente divina daquele que os transforma em axioma, resolvendo sozinho um problema que, até segunda ordem, teria escapado à compreensão de toda a inteligência humana anterior. Contudo, ainda que esse axioma possa ter algo de um *deus ex machina* no primeiro momento em que irrompe, a aparente ininteligibilidade que essa

enumeração supersônica produz é bastante atenuada quando Lambert passa a analisar a França criada pela administração napoleônica. Transformando-a no signo amplificado e palpável de toda a fragmentação que marca a sua época, a impressão que fica, nesse instante, é a de um olho capaz de contemplar de fora a colisão mais ou menos arbitrária de partículas imprevisíveis, que se portam como mônadas sem janela em relação umas as outras. O que, ironicamente, é também efeito do próprio excesso de possibilidades que essa sociedade gera incessantemente, e que, a rigor, passando agora do plano dos enunciados descritivos para os prescritivos, faz com que os conselhos de prudência mais óbvios e universalizáveis, não pareçam em nada menos contingentes que as maiores blasfêmias. Situação que sem dúvida ajuda a explicar a força persuasiva dos agentes provocadores de Balzac, que, em face ao caos descrito por Lambert em sua carta ao tio, trataram de produzir disso uma "haute vulgarisation" para consumo dos jovens, que dá a fisionomia de um inimigo a ser vencido ao que na carta tem a impessoalidade e a cegueira de um jogo autotélico e autofágico. Evidentemente, porém, uma vez posto para funcionar nessa implacável maquina narrativa que é *César Birotteau* – quando recebe ainda o acréscimo do sintagma "em direta proporção" entre a causa e o efeito –, o que se precisa aqui ainda extrair a fórceps de uma desembestada sucessão de saltos cronológicos ganhará a coerência e a inteligibilidade de um sistema sincrônico, que a narrativa trata de objetivar através das cerradas correlações de seus efeitos. Assim, ao fazer da divisibilidade infinita que tanto perturba Lambert uma entidade cujo funcionamento é tornado palpável pela precária constelação de fatores que leva o virtuoso perfumista à falência, esse é um romance que consegue circunscrever muito bem o jogo metonímico que depois se totaliza em caos, um jogo cujo ponto de partida é um pouco como uma leve perturbação imprimida numa pequena porção de espaço. Tendo em vista a cascata de peripécias que isso aciona, essa perturbação tem (de novo) um impacto em nada menos fatal que a queda da primeira peça de um dominó, embora no caso de César Birotteau, esse salto surja como a ignição gerada pelo breve atrito de séries que até então evoluíam separadas – no caso, a especulação imobiliária e o *potlatch* em que se converte a festa que Birotteau promove para comemorar a condecoração da legião de honra. No trecho acima, contudo, transformada num enclave de assertividade em meio ao que parece ser a mais cega contingência, que a princípio parece reduzir toda a história a um longo cortejo de horrores, a lei que sintetiza esse movimento – a começar pela alcunha com que se consagrou – não deixa de ser também um oxímoro dos mais astutos, cujo efeito mais interessante decerto – ao referir-se à

fragilidade e a exorbitância do vínculo que deve demarcar; à impossibilidade de incluir num juízo único o movimento excedentário do todo, que não deixa assim de ter algo de uma hemorragia – é colocar em abismo a sua própria razão de ser. Se esse é ainda assim um juízo que parece claramente postular o status de necessidade – já que é de saída sobredeterminado pelas mesmas condições gerais para que as sinopses histórica e política apontam –, é preciso ter em mente, contudo, que se há ainda assim um benefício a ser extraído dessa *hybris* insana é o de prover um fundo de regularidade em relação a todas as intervenções humanas, sejam elas efetivas ou virtuais. E no entanto, uma vez que outra tradução plausível dessa passagem poderia ver nela a síntese que prova por a mais b a inviabilidade de toda e qualquer previsão – que se funda na indeterminação última de todo e qualquer laço entre efeito e causa, seqüela desse mau infinito de vetores que proliferam, quase como uma metástase, em torno de cada evento –, o mínimo que se pode dizer é que, na comparação com ela, tanto as leis fictícias quanto as reais, de vez que tenham como telos mais ou menos remoto qualquer espécie de controle sobre o futuro, aparecem como que reduzidas ao posto de um mecanismo defensivo secundário, que dimensiona numa escala menos perturbadora a vertigem de possibilidades abertas por essa formulação. Ao mesmo tempo em que mostra a falácia irremissível de todas as outra, essa lei é também aquilo que em última instância as torna possíveis, um pouco como a desordem de uma tela branca antes que um lápis se ponha a demarcá-la. O que não quer dizer que ela apenas se limite a afirmar o acaso como uma força cega, mesmo que esse mesmo acaso pareça exaltado no prefácio de 1842 como o maior de todos os romancistas, numa menção, todavia, que se lida literalmente, poderia fazer perder de vista a densidade cerrada e inexorável desse jogo metonímico, em Balzac posto em funcionamento quer as personagens queiram, quer não. E contudo, se há um componente capaz de mostrar a força de abrangência dessa lei – aparentemente tão obscura na sua desconexão com o entorno imediato –, ele passa sem dúvida pelo fato de que o caos, para Louis Lambert, não é aqui senão o efeito imprevisto de uma organização excessiva, em que a proliferação dos nexos ligando o grande e o pequeno acaba dando a cada mínimo gesto um peso completamente desproporcional à sua intenção. Se é certamente uma chave inigualável para o funcionamento de toda a *Comédia humana*, curioso notar como, ainda que nem sempre com o mesmo nível de complexidade, essa mesma sensação de desproporção ressoa também claramente na pena de um dos mais inteligentes contemporâneos de Balzac, em um trecho que pode ser visto como uma outra tradução vulgarizada das especulações de Lambert :

No seminário, há uma maneira de comer um ovo cozido que revela os progressos realizados na vida devota.
O leitor, que talvez sorria, há de recordar todos os erros que o padre Delille, convidado para um almoço por uma grande dama de Luís XVI, cometeu ao comer um ovo. (STENDHAL 2003, p. 204)

Quase um desafogo cômico na comparação com as assertivas bem mais crípticas e mercuriais de Louis Lambert, a intuição contida nesse trecho não chegará a ser propriamente desdobrada ao longo de *O Vermelho e o Negro*, onde a advertência ainda pode ser defensavelmente lida como emblema de uma aleatoriedade total. Contudo, se atritada à matéria narrativa com a qual Balzac trabalha, a assertiva da voz-parábase não terá dificuldade em encontrar exemplos que a ilustrem, com é o caso do próprio jovem Rastignac na cena em que menciona incautamente o nome do fabricante de talharim, ou para ficar numa narrativa que é a melhor objetivação conhecida do dito de Stendhal, do bem menos inteligente protagonista de *Uma estréia na vida*. Padrão recorrente e reiterável, o mecanismo que põe em andamento essas duas tramas já se encontra perfeitamente circunscrito naquilo que Moretti chamou de "fascinação sintagmática", que é o que faz com que, em outra comprovação do potencial entrópico da divisibilidade infinita, o lugar que a personagem desempenha na rede metonímica se desincumba de um papel que em Stendhal ainda ficará reservado à iniciativa. Em Balzac, porém, uma vez que se subsumem muitos desses incautos protagonistas numa rede de complexidades que não conhecem , é quase como se, nas dobras por meio das quais o autor dá concretude às implicações de não se comer do jeito certo um ovo cozido, esse gesto se visse transformado numa encruzilhada de caminhos infinitos, mas que podem ser todos eles acionados a qualquer instante. É o que pode também ajudar a entender, enfim, por que, em contraste com a aleatoriedade que parece ressonar no desfecho dos principais romances de Stendhal, esse jogo de sobredeterminações, em Balzac, torne suas narrativas muito menos intempestivas e rapsódicas que as de seu rival mais velho, ao mesmo tempo em que as faz menos vulneráveis a saltos abruptos. Reforçando ainda mais a impressão de onisciência que a voz do narrador reivindica, é um artefato que funciona como a armadilha na qual suas criaturas não se cansam de se prender sem se dar conta, simplesmente por estarem ou não estarem na hora e no lugar certos. Ao mesmo tempo, sob o abrigo da ironia dramática que o olho narrativo produz – na capacidade de, ao melhor estilo de Gobseck, antecipar e articular tudo o que escapa

a tais criaturas quando elas acreditam agir por conta própria –, esse artifício se transforma, em certos trechos, numa coagulação ofuscante. A ponto de, com um único golpe, muito do que parecia desconectado nos inúmeros planos simultâneos nos quais seus romances se desenvolvem – nas interações entre proscênio e bastidores já perfeitamente sintetizadas na primeira fala de Vautrin aqui transcrita – revele-se então como matriz de uma unificação súbita mas inexorável, que só faz reforçar ainda mais o visionarismo oblíquo de Lambert. Voltando uma última vez a *Ilusões perdidas*, é algo que se pode ver atuando com plena força nesse que é também um dos capítulos mais importantes do romance, muito apropriadamente intitulado "A semana fatal":

> Na vida dos ambiciosos e de todos quantos não podem triunfar senão com a ajuda dos homens e das coisas, segundo um plano de ação mais ou menos bem estabelecido, observado e mantido, há um momento cruel em que não sei que poder os submete a rudes provas: tudo falta ao mesmo tempo, por todos os lados os fios se rompem ou se emaranham, a desgraça surge de todos os cantos. Se um homem perde a cabeça em meio dessa desordem moral, está perdido. Os que sabem resistir a essa primeira revolta das circunstâncias, que se conservam firmes deixando passar a tormenta, que fogem, subindo, por meio de um espantoso esforço, à esfera superior, esses são os homens realmente fortes. Todo homem, a menos que tenha nascido rico, enfrenta assim a sua semana fatal. Para Napoleão, essa semana foi a da retirada de Moscou. (BALZAC, 1989, p. 244)

Ora, para além da clareza invulgar que o jogo metonímico aí adquire, um comentário como este mostra que o narrador aprendeu muito bem as lições de seu mestre Louis Lambert, que sendo indiscutivelmente a grande eminência parda dessa teoria da semana fatal – espécie de versão mais palatável e empiricizada de suas reflexões rarefeitas – surge assim como o grande marionetista por trás desse que é o mais realista dos romances. Da maneira como é aqui encaixado, no entanto – seja pelo foco de empatia criado pelo personagem conceitual do jovem ambicioso, seja pelo esforço de extrair um possível programa de sapiência dessa matriz abstrata –, a sensação de evidência instantânea que o trecho provoca parece tornar até ocioso o esforço de interpretação, quase como se este fosse um trecho capaz de explicar a si próprio – o que não poderia estar mais nas antípodas desse enigma permanente que é Louis Lambert. Não sendo no entanto apenas esse, como todos sabem, o único momento em que a lei da desorganização reaparece sob novos e menos abstratos disfarces, o fato é que, numa recapitulação final, encaixado no livro que já foi por Lukács descrito como a "tragicomédia da capitalização do espírito", ele cria um curto-circuito ainda mais

surpreendente entre solipsismo e realismo, pólos que parecem ser aqui apenas uma questão de grau. Pensando agora numa possível operação de leitura capaz de atenuar tais arestas – e acompanhar as refrações de um axioma abstrato quando atravessa a espessa matéria desse romance, um dos ápices indiscutíveis do realismo literário –, esse curto circuito gera instantânea e metalepticamente uma nova narrativa secundária, que não é nem a de *Ilusões Perdidas*, nem a de *Louis Lambert*, mas sim aquela que tenta dar conta da troca estabelecida entre esses dois livros. Em mais de um sentido, uma vez que isso também é o que torna impossível determinar de uma vez por todas o que é efeito do quê, nada a espantar se, levando a um nível um pouco mais extremo esse contágio, entreveja-se, nessa própria narrativa genealógica, apenas o desdobramento a posteriori da tentativa de unificar todas as outras; hipótese, desnecessário lembrar, que, se jamais poderá transformar-se totalmente em certeza, termina também destruindo toda a esperança de que a remissão pare. Com um pequeno esforço de empiricização, contudo, inquietante perceber como aquilo que parece ter lugar entre um livro e outro – e que é precisamente a metamorfose em esquema diacrônico da minha própria leitura – guarde muito mais que uma mera semelhança remota com aquele que é talvez um dos mais fecundos filões da Comédia Humana, que são aquelas histórias que, quase como numa variante urbana da "acumulação primitiva de capital" (*A estalagem vermelha* , *Sarrazine*, *A solteirona*, *A casa Nucingen* , *A interdição*...) narram ou tematizam a origem quase sempre espúria de muitas respeitáveis fortunas. À diferença de todas elas, no entanto – e por isso mesmo emprestando a *Louis Lambert* um status muito parecido como o de um crime perfeito –, a acumulação que tem lugar nesse romance não é certamente de molde a correr o risco de sofrer revisões judiciais, já que ocorre às expensas, entre outras coisas, de um gênio que, além de morto precocemente, é tido como completamente fora do mundo real por todos menos por seu biógrafo e sua noiva. E todavia, a julgar por toda a rede intertextual construída a partir desse "empréstimo" – uma rede onde, como se viu, as ligações explícitas não são em nada menos importantes que as ostensivas –, forçoso reconhecer que a importância literalmente transcendental do romance em questão, no edificio todo, tem pouco ou nada a ver com aquilo que o próprio sujeito empírico Balzac afirma explicitamente em inúmeros pontos, ainda que não deixe de também conferir a essas mesmas afirmações uma autoridade no mínimo curiosa, já que fundada num paradoxo que esta tampouco parece prever e controlar. Paradoxo, como se vê, criado sem dúvida pela vã tentativa de saldar narrativamente uma dívida com o nome de quem o próprio narrador subrepticiamente confessa que

herdou tudo; um nome que não tem com este narrador uma ligação menos estreita e simbiótica que a de Vautrin e Rubempré. Note-se porém que, se pensarmos que a ficção hegemônica construída em torno da assinatura-Balzac tende a quase sempre elidir essa primeira cena de instrução – e nesses termos, repetir o que este fez com esta verdadeira "tête genoise" chamada Louis Lambert –, é claro que, nesse salto demasiado apressado para a objetivação tranqüilizadora, a supressão a que estão fadados a incorrer todos os que subestimam o peso desse jogo de vozes – que é o que na verdade dá ao *socius* sua(s) fisionomia(s) – constitui um erro recorrente demais para poder ser descartado como resultado de uma negligência momentânea. No limite – quando tenta diferenciar de forma inequívoca uma coisa da outra, e quase sempre em prejuízo das cenas de instrução que tentei aqui colocar em primeiro plano –, é um erro que se traduz nessa confusão inevitável que é a principal prova da força retórica da narração. Por um lado, diante de um torvelinho com essa complexidade e proporções, a impossibilidade de saber onde termina a referência e começa a voz de autoridade destrói de saída toda e qualquer chance de que esta referência venha repousar em terreno sólido, na hipótese de que possa suprimir de vez a distorção impreterivelmente encenada nas cenas transferenciais. Por outro lado, dada a inegável força instrutiva e sedutora dessas tematizações secundárias – a ter lugar sempre que se dá a transformação de uma lei alegorizada por uma personagem na lei de um demiurgo que quase sempre limita-se a contemplar de longe seus estranhos efeitos –, é claro que, nessa passagem do jogo retórico até o mundo palpável, o que irá ser produzido e consolidado tampouco pode-se descartar como um erro passível de ser corrigido graças ao maior refinamento da nossa consciência retórica, que, de resto nunca é tão cega e auto-iludida quanto no momento em que se acredita capaz de controlar a si mesma, e transformar numa divisão sem resto o seu embate com o mundo entorno. A reforçar o caráter inapelavelmente absurdo de uma tal pretensão, está aquela dobra crucial onde, em algum lugar entre a volatilidade de *Louis Lambert* e a densidade maciça de *Ilusões perdidas*, a cena de instrução insistentemente elidida pela leitura realista se revela como o momento no qual é o próprio mundo palpável que começa a ganhar forma, como o pressuposto último de todas as ficções de referencialidade que se engalfinham em toda a *Comédia*. É um movimento que se torna também levemente diabólico nessa espécie de assassinato irônico que reitera, sempre que, a cada nova totalização sócio-histórica, a transformação de um ato de força descontínuo numa serie de enunciados constativos apaga um pouco mais a efígie de solitários desbravadores como Louis Lambert, um nome não menos

fundamental para o autor Balzac do que o de “Paul de Man” para este capítulo. Nessa zona permanentemente crispada entre referência e fenômeno, é a esse apagamento que cabe tornar possível a própria ficção do mundo; o que a rigor ajuda também a entender por que, no esforço de determinar a fronteira entre a força dessa voz e o mundo que ela instaura – um esforço em nada menos absurdo do que tentar tratar como termos separados dança e dançarino –, acabemos por nos colocar diante de um crime ainda mais perfeito do que aquele que o narrador balzaquiano comete contra o seu jovem e malfadado mestre. Um crime ao qual, por tudo o que não cessa de nos mostrar a *Comédia Humana*, não há nenhuma outra alternativa que não a cumplicidade.

***

CONCLUSÃO

" A linguagem do dilaceramento é a linguagem perfeita, e o verdadeiro espírito existente de todo esse mundo da cultura. Essa consciência de si, a qual pertence a revolta que rejeita sua rejeição, é imdediatamente a absoluta igualdade-consigo-mesma-no-dilaceramento-absoluto – a mediação pura da pura consciência de si consigo mesma. Ela é a igualdade do juízo idêntico em que uma só e mesma personalidade é tanto sujeito como predicado. Mas esse juízo idêntico é ao mesmo tempo o juízo infinto; pois esta personalidade está absolutamente cindida, e o sujeito e o objeto são pura e simplesmetne Essentes diferentes, que nada tem a ver um com o outro sem unidade necessária, a ponto de cada um ser a potência de uma personalidade própria."

Georg Willhelm Hegel

Aparentemente uma das maiores omissões do trabalho que ora se encerra, o ensaio intitulado por Paul de Man "Autobiography as de-facement" é uma das melhores alegorias imagináveis para se entender o que aqui se passou. Sendo até segunda ordem uma análise de textos de Milton, Pope e Wordsworth – nomes também não muito conspícuos e tampouco discutidos ao longo de meu percurso –, o ensaio em questão, escrito originalmente em 1979, parece seguir grande parte do tempo todos os protocolos e ditames de um *paper* acadêmico – que era aliás o que ele pretendia ser instiicionalmente quando foi pela primeira vez impresso pela *M.L. A.*.. Assim, para dar conta do seu título e dos seus autores, a peça busca de início o anteparo de analistas como Gerard Genette e Philipe Lejeune, abordados com uma típica mistura demaniana de crítica e reverência. Soando por isso mesmo numa tocada bastante próxima à de *Blindness and insight*, tal registro, não obstante a ênfase altamente assertiva dos primeiros parágrafos, parece como que ir acumulando força a partir dos embates com Genette e Lejeune, até culminar, quando menos se espera, num salto hiperbólico, lugar em que afinal se reencontra a dicção do princípio. De um momento a outro, contudo – e num deslizamento vocabular que se converte aqui também numa inscrição narrativa –, torna-se possível perceber, quase subrepticiamente, a vetorialização criada pela virada retórica já aqui também discutida, explorada e problematizada, e que dará depois lugar ao *insight* no qual De Man eleva a prosopopéia a tropo chave do gesto autobiográfico. E ainda assim, da forma como tal passagem é levada a termo – numa dicção que, mesmo se aparentemente inodora em cada trecho isolado, tampouco podia perder de vista o rosto nada auspicioso em que De Man já sabia fadado a se transformar –, é quase como se, lido pelos olhos de hoje, esse texto soasse desde o início programado para funcionar em dupla clave, quase como se já antevisse todo o tempo o efeito de um *après-coup*. É o que faz, em suma, com que momentos como aqueles nos quais De Man se detém sobre a

imagem do sol lendo a inscrição da lápide no ensaio de Wordsworth ganhem também a ressonância de uma confissão oblíqua, que o crítico, no supracitado ensaio, de um só golpe executou e postergou, no efeito de alegorização inevitavelmente criado pelos tropos dos quais se servia. Embora precisasse da morte de De Man para se dar a ver em toda plenitude, esse efeito se verá prolongado ainda – e mesmo que não evidentemente com a mesma gravidade – na própria alegoria de segundo grau que se torna agora o meu texto, diante de imagens que, dispersas no ensaio supracitado, se convertem no emblema do obstáculo que é fazer falar o mutismo de um autor morto. Demanda tornada ainda mais proibitiva em face de alguém com a obliqüidade e o virtuosismo retórico de Paul de Man – que, de certo modo, ao dizer e não dizer tudo o que diz, poderia estar aqui construindo meticulosamente mais uma de suas bombas de efeito retardado. Não é menos verdade, porém, que, à medida que se mergulha no ritmo peculiar a essa voz, a um só tempo tão analítica e tão totalizadora, trata-se de um obstáculo, como de hábito, que cada vez mais só parece poder ser enfrentado e respondido pela via da disrupção, ao mesmo tempo em que gera uma dificuldade, no limite, que pode muito bem levar um leitor a abandonar desolado a leitura desse e de outros ensaios do crítico, e tentar talvez então se convencer de que está apenas diante de um textualista anacrônico. Numa clave bem mais ponderada, contudo – mas que não deixa de também ter uma violência comparável à da voz de Rousseau no momento em que pronuncia inadvertidamente o nome de Marion –, é um travo cuja força se mostra claramente quando, do último parágrafo do ensaio em questão, extrai-se o sintagma metafórico que é não por acaso a prosopopéia matriz do meu próprio todo. Assim como também – na falta de uma abordagem mais direta até agora – a descontinuidade que este todo deve suturar caso pretenda mesmo fechar-se.

Ou talvez isso tudo seja apenas um truque retórico: afinal, se como deve já ter se dado conta o leitor atento, nem é essa exatamente a primeira vez em que o Manto-de-Nesso é aqui evocado, o raciocínio que impulsionou o parágrafo acima – de novo reiterando o endividamento de quem escreve em relação às figuras e imagens que usa – poderia ser também facilmente relativizado pelo jogo de antecipações e adiamentos a que a transformação do tropo em catacrese induz, numa estratégia que tem bem mais que uma relação superficial com a discussão do *mise-en-abîme* em e a partir de De Man. Nos termos de uma pragmática retórica, no entanto, é bem verdade que tal recorrência não constitui aqui exatamente um atenuante, ainda se, num novo e eventual salto extático que tome impulso nela, isso nos coloque agora numa situação algo embaraçosa

e até contraditória – quando se trata de tentar concluir o que, a julgar pelo que diz e teoriza De Man, não pode mais sê-lo. O que lembra ainda também, e não pouco – na consciência da dissolubilidade de um vínculo que se deve no entanto instaurar; já que é o próprio fio que garante e respalda a própria incontornável intimação totalizadora que transforma tudo isso num texto –, a situação dramatizada por Hegel na sua leitura de *O sobrinho de Rameau*; personagem, para além da epigrafe que nos fornece, também convertido nesse texto numa catacrese ainda mais fugidia que a primeira. Em última análise, no entanto, é uma catacrese que passa não menos, a meu ver, pela tentativa de expor em ato o discurso dilacerado de Paul de Man – na forma como este simultaneamente destrona e proclama todas as coerções –, e com uma consistência que, em filigrana e mais prosaicamente, dá também lugar aos impasses que me fizeram colocar ou não colocar aspas em certas palavras. Se é o caso de se levar as últimas conseqüências as implicações das escolhas, são aspas que não deixam de ser também a admissão velada da impossibilidade de um recuo, em face de uma situação, muitas vezes, que sugere também a inexistência de qualquer outra alternativa capaz de substituir aquilo que se recusou. Na melhor das hipóteses, isso nos levaria então a ficar infindavelmente substituindo um tropo por outro; tarefa que pode por isso mesmo invalidar qualquer fechamento, seja ele metafórico ou não. Tudo contado, porém – e passando agora para o outro artefato alegórico que é a totalidade-texto –, é preciso convir ainda que, por mais que tudo isso, de certa forma (isso que pode ser só o resultado de se deixar contagiar um pouco demais por De Man...) mine indisputavelmente por dentro a ilusão estrutural do término, em oposição a uma impressão suspensiva como essa, não há nenhuma contra-assinatura mais contundente do que o título deste capítulo. Numa palavra: se esse título abdica ao contrário dos antecedentes de um nome metafórico, é apenas para melhor evidenciar sua condição de tropo, provisória mas necessária solução de compromisso que é diante de uma turbulência que se sabe na verdade incomensurável. O mesmo podendo se dizer aliás retroativamente da própria introdução, que, face aos sintagmas muitos mais exdrúxulos que se lhe seguem, pode ser lida também como um aceno irônico à *arké* que neste livro se faz problema. Mas que não é menos o reconhecimento *in extremis* da impossibilidade de dela nos evadirmos.

De um viés um pouco mais tangível, aliás – e que, espera-se, deve ajudar a também tornar menos grave a aparente omissão e sua respectiva dívida, para não falar nas figuras cegas de presença e ausência que tornaram tal junção possível –, o obstáculo

em questão encontra aqui também uma prolepse miniaturizada na discussão da obra de René Girard, mesmo que a prosa do autor de *A violência e o sagrado* pareça ter no mínimo muito mais pressa do que a minha. Uma pressa que em Girard se transforma também em auto-implosão: concorrendo assim para reforçar ainda mais a irresolução do problema – a ocorrer naquela zona difusa entre a necessidade de um fecho narrativo e a simples coerção bibliográfica, fronteira cuja delimitação parece a essa altura definitivamente impossível –, a análise aqui feita de *Mensonge romantique* caminhava na verdade desde o princípio no sentido de apontar para uma ressonância que nenhuma sequência pode amestrar. E todavia, tendo em vista que esse tipo de tensão e violência também percorrem de ponta a ponta a obra que se toma aqui como objeto de estudo, essa é uma dificuldade que não chega a ser exatamente um defeito – ainda mais diante de um autor que se, muitas vezes, parece ser capaz de transformar num turbilhão a *close reading* do verso de um poema ou mesmo apenas de um título, tem também o pendor para manter inquietantemente elípticos certos percursos demonstrativos. Na quebra parática que perfaz, essa negligência faz os enclaves aforísticos de sua obra no mínimo tão desafiadores quanto os derradeiros axiomas de Louis Lambert, e aparentemente quase tão autotélicos quanto. A julgar ainda pelo percurso cheio de saltos do meu trabalho – que começando pela pesquisa bibliográfica do díptico inicial, enveredou depois por duas digressões relativamente independentes uma da outra –, essa dificuldade de dispor as partes que constroem o todo num eixo sintagmático corre o risco de soar, para todos os que não leram e/ou desconsideram De Man, apenas como a tentativa de dramatização de algo que é de resto inevitável, e que por isso, talvez nem devesse merecer a atenção que aqui merece. Algo a ter lugar naquele pequeno salto, em suma, onde a arquitetônica do texto, pelo efeito totalizante da soma dos capítulos, passa a funcionar como a versão amplificada de um argumento único – ao mesmo tempo em que, seja por convenção ou falta de alternativa, o que vêm em primeiro lugar nesse mesmo todo passa a fazer o papel de causa ou premissa do que lhe sucede. E no entanto, ainda que esteja longe de tornar esse salto um gesto tranqüilo ou automático, o impasse criado e ativado por mim nesse entremeio pode até levar o leitor a se recordar também de certos inícios de ensaio algo paradoxais, como é o caso de “The concept of irony” ou “História literária e modernidade literária”, exórdios onde, levando até o extremo a sua vocação proléptica, o próprio autor denunciava a contradição performativa contida em transformar em tema de debate sintagmas que na verdade são oxímoros.

Que isso não chegue a propriamente impedi-lo de prosseguir, e dar a cada uma dessas discussões a aparência de unidade, constitui de certo uma prova mais que eloqüente da força instigadora dessas aporias, que tendem a ser vistas como paralisantes por leitores mais apressados e/ou desatentos. No entanto, uma vez que, tanto em De Man quanto aqui, este impasse é também o que impulsiona o movimento dos ensaios específicos, a tarefa de unificar essa parataxe temática num conjunto coerente, e criar assim a miragem tranqüilizadora da seqüencialização, não é algo que possa ser impunemente visto, por quem tenha lido de Man de fato, como uma tarefa óbvia. E isso muito embora – também é evidente, e contra isso não há remédio – a coexistência num mundo objetivo e/ou inter-subjetivo tenha que pressupor sempre alguma forma de contemporização com catacreses e hipotiposes desse tipo; as quais, portanto, sendo também a matriz da matéria sobre a qual incidem as estratégias retóricas e existenciais dos sujeitos, não são algo de molde a ser descartado como mera ilusão retórica. Pelo menos, não sem leviandade. Em termos mais restritos ainda, uma vez que são essas mesmas catacreses que viabilizam também esse arcabouço de individuação que é o livro, na passagem desse problema retórico geral para um problema de forma, parece que estamos diante de uma discrepância bem menos intimidadora do que aquelas que geram as guerras e as revoluções: ainda se, numa leitura conseqüente de De Man, essas mesmas pequenas dobras e distorções se tornem também o lugar por excelência das escolhas políticas, a ter ocorrência nessa zona de embaçamento de fronteiras entre o sentido referencial e o performativo. Na presente situação, porém, na falta de frases capazes de amenizar pela via do *Witz* o que a simples disposição seqüencial não pode suturar, a articulação destes capítulos, forçosamente, surgiu desde o início perturbada pelo que parece à primeira vista uma série de acelerações súbitas, que não sendo e nem podendo ser amparadas por qualquer tipo de antecedente, tampouco impediram essa seqüência de saltos de prosseguir, e produzir efeitos. Isso dito, porém, na medida em que já se havia também desesperado a priori de domesticar esses saltos, a impressão que tenderia talvez a se impor, prioritariamente, é a de algo que parece se ver coagido a dobrar-se a uma espécie de moldura arquitetônica pré-fabricada, que apenas realça ainda mais o seu teor rapsódico e *ad hoc*. Impressão sobremaneira reforçada, por vezes, pela ausência de interlocuções explícitas entre suas quatro partes, que não fosse o resumo explicativo e impositivo da “introdução”, poderiam ser lidas sem maiores problemas como ensaios separados.

Determinar até que ponto tudo isso pode ser apenas uma (outra?) tentativa "captatio benevolentiae" – ou senão, uma variante ainda mais pervertida da famigerada falsa modéstia demaniana – é um problema que este trabalho prefere educadamente deixar à responsabilidade dos seus leitores; o que tampouco impedirá o raciocínio acima de continuar se desdobrando e se auto-implodindo. Diga-se de passagem, contudo, que, na medida em que também torna inexorável a retroação, o incômodo gerado por essa minha configuração dispersiva não poderia ser mais calculado e ilustrativo – e em certo sentido, até muito menos alucinatório que a digressão construída a partir de Girard, quando se tratava de explorar as eventuais implicações metafísicas da ausência ou presença de um artigo definido. No caso do autor de *A violência e o sagrado*, uma tarefa que parecia de certa forma até sobredeterminada por uma proliferação de estilemas religiosos – que ao mesmo tempo em que asseguravam à sua argumentação o *pathos* exaltado, tornavam quase irresistível sondar mais de perto certos prolongamentos talvez não de todo premeditados do seu tom convicto, capaz de transformar cada nova página do seu livro num apocalipse. No que diz respeito a essa pesquisa, contudo, a sua diferença retórica em relação a Girard é algo que transparece atmosfericamente na cadência infinitamente mais prosaica que aqui se adota, não apenas pela reserva que mantém em relações a saltos totalizantes mais ostensivos – o que não significa dizer que eles não aconteçam – quanto pela consciência da violência indissociável a esses saltos. De um modo geral, porém, ainda que às vezes pareça truncar e interromper mais do que deveria o andamento do texto, esse é um *insight* que surge e se desdobra, a partir da leitura de De Man, como uma lei em latência, passível de ser apreendida sob camadas e camadas de obliqüidade. Em sintonia com o que o próprio autor escreveu e demonstrou em *Alegorias da leitura* – quando, diante da obra de Rousseau, se propôs a evidenciar a consistência inexorável por trás das descontinuidades aparentes, e mostrar uma teia de vínculos necessários sob suas variações de registro –, é um movimento que passa não raro ao largo de uma conexão causal explícita; o que sem dúvida dá margem a um sério, mas perfeitamente elucidativo, mal entendido. De saída previsto e antecipado como uma confirmação a mais de sua eficácia retórica, o gosto por induzir desleituras, no caso do nosso autor, embora corra o risco de ser descartado como deficiência expositiva ou mesmo mistificação, torna-se também, segundo a minha própria aposta, sob a imperativo de uma atenção quase "literária" diante do "unreliable master", o subterfúgio por meio do qual acredito ver o seu texto levar a cabo a sua missão pedagógica, a partir do abismo ostensivamente aberto entre, de um lado, a torrente de interessantes

equívocos que ele tão bem antecipa e, de outro, um modo de apresentação que, na maneira como tensiona e/ou desdiz de forma incessante esses efeitos de sentido, torna-se também o melhor corretivo disponível para os congelamentos hermenêuticos que gera. Mas um corretivo, sem dúvida, que, produzindo também uma drástica inversão nas feições do passado de leitura mais imediato – ao reconhecer assim a tensão metaléptica que assombra a categoria de causa – tampouco pode aqui fazer as vezes de palavra final.

De certo modo, por referendar o que autor de *Blindness and insight* já havia definido como sendo a própria essência da literatura – uma entidade que existe simultaneamente no modo do erro e no modo da verdade –, o resultado talvez mais imediato de remissões como esta seja fazer com que a inevitável linearidade de cada exposição se mostre também como o recuo defensivo que é, diante dessa simultaneidade alephica e inesgotável que a ela resiste, mas que, para pode dar-se a ver em toda sua força, deve também em alguma medida esposar a linearização. Nem que seja apenas para mostrar ainda mas dilaceradamente a sua falácia – nesse incessante e por vezes arruinador movimento retroativo que ela produz. Tal como aqui descrito, no entanto – sob a forma de um percurso onde, para reportar mais uma vez as palavras de De Man, a leitura só chega a efetivamente se completar quando se dá conta de sua própria dificuldade temporal –, mesmo uma síntese tão cautelosa quanto esta acaba se parecendo talvez um pouco demais para o meu gosto com a narrativa clássica de um "conte philosophique", ao marcar uma passagem demasiado unívoca da ignorância ao conhecimento. E isso muito embora o conhecimento aqui – não obstante também as inexpugnáveis ressonâncias melodramáticas de um termo como "falácia"– não passe senão pela consciência do caráter constelar dessa linearização individuadora, tão logo essa se submeta ao ritmo criado pela temporalidade extática que aciona. Na comparação com aquilo que já disse De Man sobre Girard em seus seminários de Princeton, o reconhecimento de logros como esse tem conseqüências positivamente incalculáveis, podendo se tornar a peripécia que conduz a uma opacidade ainda maior. E isso mesmo se, em sua auspiciosa crítica a Girard, De Man possa ser acusado de se mostrar talvez pouco sensível à certas possíveis implicações retóricas dessa voz; voz, no limite, que por não se cansar jamais de reiterar o seu apocalipse, não deixa também de se corroer de forma incessante nesse movimento. E nessa mesma medida – numa retroação que parece reincorporar quase musicalmente o ruído que gera –, reforçar ainda mais a autoridade do meu próprio texto, que, ao entreouvir a nota de um não-dito entre as vozes de Girard e De Man, tampouco se furtará de poupar munição diante daquele nome

que é a sua própria condição transcendental de possibilidade. Um nome, parafraseando Levinas, que quando não é aqui citado e evocado mais explicitamente, é apenas por já se encontrar demais em toda parte, gerando assim uma ubiqüidade, por seu turno, que dá também a **este** texto por vezes o caráter de um doloroso drama de individuação, protagonizado por duas vozes que ora se embaraçam ora se distanciam.

Resultado: na medida em que essa critica não pode mais se dar num nível puramente literal, é claro que o eventual ganho cognitivo a ser dela extraído – quando a pretexto de colocar um reparo a De Man, só fazemos aprofundar ainda mais a indistinção entre os modos da crítica e da literatura – acaba por também produzir outra narrativa suplementar, que, saltando para um nível mais abrangente, tentaria e/ou tenta mostrar essa mesma operação crítica como refém das figuras que tende a incessantemente disfarçar sob a forma de catacreses. Não sendo evidentemente apenas um privilégio de Girard, é um disfarce, numa recapitulação derradeira, que, com maiores ou menores graus de explicitação, surge como uma mediação incontornável a todos os outros teóricos por mim analisados, e ao qual tampouco tem-se qualquer pretensão de permanecer incólume. Apenas que, na medida em que o trajeto foi aqui sem dúvida muito mais acidentado do que diante de autores como Auerbach, ou Lukács, ou Ian Watt – que compõem livros à primeira vista muito mais inteiriços do que a minha interpelação –, parece também evidente que, de um momento a outro – e mais uma vez, reiterando o duplo vínculo criado por esse apelo-ameaça aqui engatilhado pelo nome de Paul de Man –, a consciência de ser a sinopse, em última análise, tanto um novo recuo como uma defesa não é o bastante para nos isentar do fardo de nela ter de incorrer. Afinal, se isso tampouco pode nem deve significar uma legitimação plena – ou dito de outro modo, se mesmo a mais exaustiva mediação entre cada um dos capítulos jamais conseguirá apagar de todo a impressão de soma paratática que eles produzem –, talvez seja porque tentar transigir diante disso seria simplesmente capitular face o desafio proposto pelo próprio de Man. Encontrando talvez sua formulação mais didática no prefácio autobibliográfico de *The rhetoric of romanticism*, – por sinal também o livro do qual retirei o meu tropo-mestre –, é um desafio que, levando a famigerada falsa modéstia a um grau extremo, dá-se, como também já se viu, quando o autor expõe como uma dificuldade pessoal o problema que o seu próprio livro tratará de transformar em necessidade, naquele pequeno deslizamento onde a elaboração teórica construída sob a égide de um dado nome próprio se vê como que elidida de seus marcadores espaço-temporais, e passa a funcionar, parafraseando Bennington, com a mesma

impessoalidade de uma lei ou de uma máquina. Um funcionamento que talvez ajude a tornar compreensível enfim porque, depois do que poderia ter parecido a alguns uma tentativa de reabilitar De Man, **este** texto houve por bem distanciar-se explicitamente dele nos dois estudos de caso que compõem a sua segunda parte. Sendo essa distância aqui o artifício, obviamente, que também melhor permite medir a força da sua presença fantasmática.

Formulado de maneira mais extensiva quando se tentava dar conta do lugar de um livro como *Louis Lambert* na obra de Balzac, naquele é que de resto apenas o mais clamoroso *mise-en-abîme* de uma seqüência mais vasta, a supressão realizada entre um ponto e outro – no preciso intervalo onde, para poder também me inscrever com força nessa esgrima teórica, tratava-se de dissolver o nome de Paul de Man nas premissas heurísticas das minhas próprias leituras, e dessa forma levá-lo a operar de maneira exorbitante e imprevista em relação a si mesmo – tem sem dúvida mais de um ponto de contato com o trabalho do narrador balzaquiano nesse misteriosíssimo romance, que é talvez a grande pedra defeituosa da sua catedral. Ainda que possam ser também um teste performativo dos mais eficazes, saltos dessa ordem, contudo, trazem sempre consigo o risco de que, num dado momento e quando menos se espera, esse texto se aproxime talvez muito mais do que deveria daquilo a que já chamamos de "rivalidade mimética", o que é evidentemente algo bem distinto daquilo que a voz anônima da doxa chamaria de "mimetismo". E que Rodolphe Gasché aliás – no que não deixa de ser também uma reedição da advertência do narrador de *Louis Lambert* – identificou como um dois maiores perigos que corre quem mergulha em De Man. O mais curioso, contudo, é que, de acordo com a mecânica de desleitura de que este texto tenta dar conta, o apagamento de sutilezas como essa – à semelhança do que o próprio de Man nos mostrou em "Kant and Schiller" –, é algo que se dá, a meu ver, sempre ao ônus de uma tradução empírica demasiado imediata de uma situação teórica, que, na medida em que começa a ser assim confundida com um dado evidente – suprimindo as decisões de leitura contingentes e/ou tendenciosas que a teriam tornado possível – cristaliza-se na fisionomia mais conhecida de Paul de Man, fisionomia que **este** trabalho se propôs a destruir ou no mínimo desfigurar um pouco. Como tentei exaustivamente mostrar no capítulo intitulado em "Sobre ratos e tigres" – em certo sentido também uma anatomia desse movimento de desleitura proléptico tão caro a De Man –, a opção de negligenciar ou desconsiderar o movimento tenso e eruptivo desse texto encontrará sem dúvida um eco bastante claro – e a meu ver lamentável – na transformação de Paul de Man em um

solipsista da forma, em um autor altivamente alheio à mesma referencialidade que sua obra mostra ser a mais inescapável e letal das armadilhas. Pelo que se pode também entender, enfim, porque o esforço deliberado de recontextualizar o nome Paul de Man em uma situação nova – e aparentemente alheia ao entendimento mais hegemônico dessa obra – compreenda também o cuidado de recuar diante das contaminações temáticas mais óbvias, o que aqui talvez seja radicalizar ainda mais uma referencialização selvagem à Smerdiakov. Esse um nome próprio, à primeira vista, que na terrível passagem ao ato por meio da qual deslê seu mestre, poderia parecer quase o perfeito emblema de tudo o que aqui se tentou evitar – mas, não há dúvida nenhuma, só até certo ponto: afinal, no pequeno giro que ocorre impreterivelmente entre as partes disjuntas – entre, de um lado, uma sobreposição de mapas cognitivos mantidos em suspenso por força de sua própria discordância recíproca e, de outro, um movimento de leitura que retira sua força extática dos próprios resíduos que deixa –, a evocação do assassino de Dostoiveski pode também ajudar a saturar consideravelmente esse vácuo incômodo, e ao mesmo tempo fornecer-lhe também outra dose adiconal de *pathos*, que no entanto passa aqui evidentemente ao largo de qualquer disposição auto-acusatória. Veleidade que de Man também nos ensinou a ver como uma inigualável porta aberta para as maiores mentiras. No cômputo final, todavia, ao mostrar como a distorção tampouco é incompatível com uma íntima ação recíproca, não deve ser de certo por acaso que, em contrapartida, alçada à condição de alegoria teórica, a consciência culpada de Ivan – no momento em que se reconhece autor em última instância daquilo que não fez – seja desse problema também um correlato literário quase inverosssímil em seu poder de ofuscação. O que é por si só um ótimo convide para novas e ainda mais aberrantes ceguerias. Ressalve-se apenas que, em meio a esse constante perde-e-ganha que é ler Paul de Man, eleger o terrível Smerdiakov, a essa altura, como o meu próprio duplo pode muito bem ser um modo de fazer com que – embora nada possa humanamente garantir que seja esse mesmo o caso – a necessariamente frágil arquitetura deste conjunto assuma de maneira ainda mais explícita e dilacerada o fardo da auto-denegação, fardo que é também da sua própria assinatura instransferível o maior "segredo". O que, no limite, pode ser vista quase como uma tardia confissão de infidelidade aos ensinamentos do suposto professor. Ou antes – se for o caso de traduzir esse pequeno teatro de transgressão ética num vocabulário menos marcado pelo melodramático senso de contingência –, apenas mais uma reiteração de uma espécie de tradução impossível, como são aliás todas aquelas que aspirem a um mínimo de rigor e

exatidão. Colocando-nos numa relação de descontinuidade ainda mais dilacerante como os nossos próprios gestos, esse é um impasse, forçosamente, também indissociável da produção de um movimento capaz de reelaborá-lo em outro nível, e aumentar ainda mais a desvio entre a lei abstrata e o poder encarregado de executá-la.

Como o ponto de fuga para onde inevitavelmente remete todo o turbilhão – e que nos levou também há pouco a sobrevoar velozmente muitos dos tropos explorados mais exaustivamente páginas atrás –, está nada mais que a dificuldade já assinalada quando, em contextos aparentemente tão disparatados como são a narrativa teórica e a narrativa romanesca, tenta-se em vão distinguir entre o modelo reduzido que cada uma dessas narrativas recorta, sobre o excedente de possibilidades que enfrenta, e o ato de força mais ou menos ostensivamente dissolvido nos graus de consistência centrípeta de cada um desses modelos. Sendo de certo esse um problema já claramente antevisto quando se tratava de discutir a fortuna crítica de De Man, a densidade que se tentou conferir a tal exorbitância, na segunda parte do trabalho, deu então lugar a algo que é também a própria passagem ao ato deste esforço retórico – seja quando se tentava tratar os teóricos dos romances como narradores inconfessos, seja quando se examinava os bastidores intersubjetivos e tropológicos do grande realismo literário oitocentista. Por mais que perfeitamente compreensíveis, como eu mesmo me encarreguei de antecipar, como estratégias de legitimação – como prova da abrangência potencial do mesmo mecanismo que, num livro tão penetrante quanto equivocado, um Rodolphe Gasché talvez preferisse confinar ao limbo da idiossincrasia –, esse movimento referencializante é todo ele voltado para fazer ver com outros olhos essa suposta linearidade, sendo também obviamente uma duplicação alegórica em seus próprios termos, que, na superfície dessas algo inesperadas dobras temáticas, não gera um incômodo menos suave que o da Caridade de Giotto tal como lida em quiasmo pela dupla Proust-De Man. Figura por sinal – numa nova reitação do "essentes diferentes" da minha própria epígrafe – cujos predicados parecem também completamente disléxicos e desvinculados em relação ao nome próprio que os unifica. Com um pouco mais de atenção, no entanto – que pode ser entendido também como o instante em que se começa a achar graça no semblante aparentemente nem um pouco caridoso da tal Caridade –, se entendermos nisso precisamente uma estratégia que coloca em xeque categorias como presença e ausência, esse estudado dissídio é também uma prova a mais dessa frutuosa impossibilidade que é escrever um texto "sobre" e "em" Paul de Man. A rigor – e com uma intransigência que também tem algo dos piores pesadelos de Jorge Luís Borges – o

que parece estar todo o tempo em jogo aqui, diante desse vertiginoso sempre-já que é a leitura , torna consideravelmente mais complicada a aporia autobibliográfica criada pela necessidade de uma "conclusão", ao fazer com que o diacronia aparente da exposição teórica seja posta em suspenso pela voz e pela obra do crítico que antecipa sem saber todos os meus passos. Porém, ainda que seja obviamente preciso primeiro ter passado pela diacronia para que isso se mostre, o movimento recuperativo que se segue ou deve se seguir conferirá sem dúvida uma inesperada pertinência ao solavanco que parece separar de início uma parte da outra, ao funcionar quase como uma virtualidade sincrônica em relação a cada momento de leitura. Levada às últimas conseqüências, aliás, é um solavanco que mais uma vez reitera a consistência desse padrão de duplo vínculo, prensado entre a imersão algo claustrofóbica dessa tentativa de chegar à voz de Paul de Man por pessoa(s) interposta(s) e um intervalo onde, numa nova aposta, na passagem de uma sondagem mais direta para as duas alegorias teóricas encarregadas de lhe dar amplitude, a mesma voz que havia se tentado até então demarcar nos ecos que essa teria produzido sobre outras aparece como um contágio não muito conspícuo, a incidir agora sobre a voz que parece desesperadamente tentar o tempo todo escapar do seu próprio aprisionamento auto-infligido. Não por acaso, voz que, quando parece dirigir um suposto exterior – ao usá-la primeiro como alavanca para uma discussão daquele que é o mais realista dos gêneros, para depois curto-circuitá-la com o salto originário do próprio realismo literário moderno – só faz afirmar a força cognitiva da perspectiva dada pelo quarto do qual aliás, ao que tudo indica, jamais saiu.

Alçada a um novo nível de complexidade, no entanto, é claro que mesmo essa narrativa há pouco criada a partir da leitura demaniana de Proust soará talvez comprometida demais pela dualidade interior-exterior que é também o que lhe dá tensão dramática – embora, na sua volta-face final, isso aponte muito menos para a vitória do interior sobre o exterior do que para uma espécie de indiferenciação extrema. E a conseqüência mais suave dessa indiferenciação, até onde me é dado ver – no que pode ser também outra tardia figuração do eterno e falso conflito entre formalismos e sociologismos abordado por De Man em "Semiologia e retórica" –, talvez seja justo mostrar tais pólos menos como termos em disputa do que como vetores entrelaçados em co-pertecimento íntimo, contínuo, cerrado e indissolúvel; o que no entanto em nada diminuirá a voltagem crispada do embate. De outra parte, porém, mesmo que a necessidade de imersão imanente que **este** texto reinvindica e pratica pareça claramente priorizar um desses pólos, é certo que essa ênfase tampouco pode ser vista como uma

opção inocente, ainda mais considerando a insistência com que a avó de Marcel se empenha em retirá-lo do quarto. E contudo, por mais que não se queira aqui também negar os benefícios proporcionados por um bom passeio ao ar livre, a necessidade que atende agora pelo nome de Paul de Man – uma resistência que faz da leitura o topos e o tropo no qual se decidem e se indecidem as fisionomias do mundo – teria certamente muito o que dizer sobre esse clamor apressado pela referência; um clamor, como já vimos, que é à primeira vista o que torna um autor como De Man tão intempestivo, para não dizer até ultrapassado. Ocioso notar, porém, que se o meu texto tem essa caracterização na conta de um equívoco clamoroso – mas que pode ser lido também como um gesto político e performativo de apagamento – é porque também sabe, graças a De Man, que subjacente a esse apagamento, está a tentativa de naturalizar e/ou reificar o que é antes de tudo o efeito tão casual quanto sobre-determinado, que se dá naquela mesma zona cinzenta em que o performativos e constativos se enlaçam e se embaçam, a se reproduzir sempre que se tenta decidir a referencialidade do que quer que seja. Diante de Paul de Man, no entanto, o movimento imprimido neste texto por sua invocação – quando retroage sobre certas catacreses teóricas, como por exemplo "narrativa" e "realismo" – perfaz um desenho que, em cada *close reading*, como que tenta perceber em câmera lenta o trabalho do manto-de-Nesso da linguagem, sem ter evidentemente qualquer esperança de sair ileso disso. Para ficar apenas num exemplo óbvio, é o que ocorre quando me vejo tentado a encerrar agora essa discussão com mais um sinal de aspas, no esforço de fazer o "ser-sobre" desse trabalho algo não menos duvidoso e exasperante do que a tentativa de dialogar, por exemplo, com uma urna grega.

Em ultima instância, porém, embora esses sinais gráficos possam funcionar ainda como atestado do tipo de rigor que a leitura de Paul de Man torna irreversível, há que se convir que – já a começar pela ostensividade que aqui adquirem – recursos dessa ordem estão longe de fazer jus à ubiqüidade com a qual esse mecanismo se manifesta, podendo também sugerir muito erroneamente que se trata de um efeito controlável. E não da implicação disruptiva que tentei demonstrar que ela é. Em suma: entre o reconhecimento de um erro e o receio de que isso dê lugar a um erro ainda maior, não é difícil reconhecer também a reiteração de um movimento oscilante, que não se tem aqui qualquer pretensão de estancar, ou minimizar. Seja quando se trata de dizer de uma vez por todas sobre o que é um texto, seja quando se tenta encontrar um exemplo alegórico e concreto que estanque o vazamento da assertiva abstrata sobre si própria, o efeito mais poderoso que advém dessa oscilação é nos converter em obedientes marionetes do

drama que a voz não-confiável que vem da lápide com tanta onisciência antecipou. À primeira vista, numa nova reedição da dança omni-inclusiva e auto-mistificadora da ideologia, é um drama que nada mais faz que encenar incessantemente o movimento em que texto e realidade se confundem – ainda que tenda a ficar mais perigoso quando, de súbito, a serenidade aparente com que tal movimento é descrito se torna também o vetor de uma urgência insuspeita, cujas ressonâncias este trabalho tentou desdobrar e expandir até onde fosse possível. No esforço de dar plena contundência política à voz de De Man, pode ser também o que basta para, entre uma desleitura e outra, o seu nome se transformar em algo como um jogo incessante entre vetores centrípetos e centrífugos, unindo a síntese e a austeridade elíptica e por vezes quase insondável de um Louis Lambert e o suspense melodramático peculiar a todo bom agente-provocador. Em mais de um sentido, é um efeito que pode também explicar claramente o seu status ainda hoje ambíguo, já que, quase invisivelmente, delineia um trajeto que, por tudo o que foi acima exposto, na tentativa de fazer jus à sua apóstrofe – e pouco importa o quão aberratórios possam ser os movimentos em que isso se traduza – torna-se também um lugar privilegiado para sondar as complexidades da leitura, que também é o ponto de partida para reescrever, reencenar e rasurar todas as agonísticas costuras do mundo. Pois, gostem ou não os referencialistas mais ansiosos, são complexidades que, entre cada assalto sensorial e o monograma cognitivo que as ameniza e/ou domestica e/ou violenta, permanecem ainda uma mediador incontornável entre o homem e aquilo que ele se chama, de novo também por falta de melhor palavra, de realidade; território que estamos todos fadados a tentar habitar com maiores ou menores graus de consciência de nossos próprios preconceitos arquitetônicos, erigindo incessantemente demolíveis casas sobre o terrenos arenoso de tais catacreses. Dizer até que ponto será possível lidar com esse enredamento em termos propriamente “humanos” – ou até mesmo, em que medida a idéia de humano não é senão o subproduto por meio do qual o enredamento garante a sua eficácia – é um desafio que a obra de Paul de Man não se cansa de nos repetir em graus cada vez maiores de sofisticação, consistência e complexidade. Um desafio que, não sendo incólume nem defensavelmente redutível a uma pergunta retórica, é aquilo que dá também a essa obra a coerência letal de um Manto de Nesso.

***

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
_____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.
_____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1990.
ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Lisboa: Bertrand, 1995.
ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva. 1998.
ALTHUSSER, Louis. *Posições 1*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
_____. *Posições 2*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
ARAC, Jonathan & GODZICH, Wlad. *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1992.
_____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
_____. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.
_____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
BAKHTIN, Mikhail: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília-São Paulo: Ed.UnB-Hucitec, 1993.
_____. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes: São Paulo, 1995.
_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1994.
_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1993.
_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Rio de Janeiro:Globo, 1989.
BARILLI, Renato. *Rhetoric*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1998.
BARROS BAPTISTA, Abel. *A formação do nome*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
_____. *Autobibliografias*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
_____. *O rumor da língua*. Brasiliense: São Paulo: 1988.
_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
BEGUIN, Albert. *Balzac lu et relu*. Paris: Seuil, 1965.
BENJAMIN. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
_____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
_____. *Obras escolhidas II*. São Paulo, 1989.
_____.*Obras escolhidas III*. São Paulo, 1989.
BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1991.
_____. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1991.
BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita I*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *A parte do fogo*. São Paulo: Rocco, 1998.
_____. *O espaço literário*. São Paulo: Rocco, 1992.
_____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d´água, 1984.
BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago. 1991.
BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
BROMBERT, Victor. *Stendhal et la voie oblique*. New Haven: Yale University Press, 1954.
BROOKS, Peter. *Reading for the plot.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
_____. *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
_____. *The realist vision.* New Haven: The Yale University Press, 1995.
CASTRO ROCHA, João Cezar de (org). *V Colóquio UERJ: Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1994.
CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote de La Mancha*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1958.
CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Perspectiva: São Paulo, 2004.
COSTA LIMA, Luiz. *Limites da voz: Kafka*. São Paulo: Rocco, 1992.
_____. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. São Paulo: Rocco, 1992.
_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
_____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
_____. *Teoria da literatura em suas fontes I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,2002.
_____. *Teoria da literatura em suas fontes II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
_____. *Vida e mímesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.
CURTIUS, Ernst Robert. *Balzac.* Paris: Editions de Syrtes, 1999.
_____. *Literatura européia e idade média latina*. São Paulo: Edusp, 1996.
DE MAN, Paul. *Aesthetic ideology. Edited and with na introduction by Andrzej Warminsky*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1996.
_____. *Alegorias da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993
_____. *A resistência à teoria*. Lisboa: Edições 70, 1989.
_____. *Blindness and insight*. Minneapolis: Iniversity of Minnesota Press, 1997.
_____. *Critical writings, 1953-1978. Edited and introduced By Lindsay Waters*. Minneapolis: University of Minessota Press, 1988.
_____. *Romanticism and contemporary criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1993.
_____. *The rethoric of romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
_____. *Paul de Man: wartime journalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
_____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
_____. *Do espírito*. Campinas: Papirus, 1996.
_____. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
_____. *Limited inc*. Campinas: Papirus, 1990.
_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
_____. *O olho da universidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
_____. *Memoires pour Paul de Man*. Paris: Seuil,1993.
_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2002.
DIDEROT, Denis. *O sobrinho de Rameau*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
DOSTOIEVSKI, Fiodor. *O idiota*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
_____. *Os demônios*. Soa Paulo: Ed. 34, 2005.
DUARTE, Rodrigo(org). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.
FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Jackson, 1952.
FOUCAULT. Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.
_____.*As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. .
FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1976.
GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.
_____. *Verdade e método II*. Petropólis: Vozes, 2002.
GASCHÉ, Rodolphe. *The tain of the mirror*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.
_____. *The wild card of reading*. Cambridge, Massachusetts: Harvard university Press, 1998.
GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
_____. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
_____. *Olhos de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
_____. *Relações de força*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e terra,2000.
_____. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.
GODZICH, Wlad. *The culture of literacy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
_____& KITTAY, Jeffrey. *The emergence of prose*. Minneapollis: University of Minnesota Press, !987.
_____& WATERS, Lindsay. *Reading de Man readings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
GOETHE, J.W.. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Lisboa: Relógio d'água , 1998.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
_____. *As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
_____. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 1998.
_____. *História e redenção/ A seriedade nervosa de Stendhal*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
HARTMAN, Geoffrey. *Criticism in the wilderness*. New Haven: The Yale University Press, 1980.
HEGEL, Georg Wilhelm. *Estética*. Lisboa : Guimarães Editores, 1993.
_____. *Fenomenologia do espírito, parte I*. Petrópolis: Vozes, 1995.
_____. *Fenomenologia do espírito, parte II*. Petrópolis: Vozes, 1995.
HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Ser e tempo. Parte I*. Petrópolis: Vozes, 1990.
_____. *Ser e tempo. Parte II*. Petrópolis: Vozes, 1990.
HERMAN, Luc; HUMBEEK, Kris & LERNOUT, Geert. *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*. Amsterdam: Rodopi, 1989.
HERTZ, Neil. *O fim da linha*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
HILLIS MILLER, J. *A ética da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
_____. *The disappearence of god*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
HYPPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomelogia do espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.
HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.
JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Globo: São Paulo, 2003.
JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática, 1996.
JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1992.
JOHNSON, Barbara. *The critical difference: essays on the contemporary rhetoric of reading*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1980.
JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.
KAMPF-LAGES, Susana. *Walter Benjamin – Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
KLEIST, Heinrich von. *A marquesa D'o...e outras histórias*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2002.
KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.
KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
LACAPRA, Dominick. *History & Criticism*. Ithaca: Cornell university Press, 1985.
_____. *Representing the holocaust. History, theory, trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
LACOUE-LABARTHE.Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
LACOUE-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc. *L´absolu littéraire*. Paris: Seuil,1978.
LACOUE-LABARTHE, Philippe. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois, 1997.
_____. *Metaphrasis*. Paris: Presses universitaires de France, 1998.
LEVIN, Harry. *The gates of horn.* New York: Oxford University Press, 1963.
LOPES, Silvina Rodrigues. A legitimação em literatura. Lisboa: Cosmos, 1994.
LÚKACS. Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades, 2000.
_____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. New York: Viking Press, 1976.
MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu*. São Paulo: Boitempo, 2003.
_____.*Signs taken for wonders*. London: Verso, 2005.
_____. *The way of the world*. London: Verso, 2000.
NESTROVSKI, Artur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2001.
NIETZSCHE. Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia Letras, 1992.
_____. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
_____. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
_____. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril cultural, 1989.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Compania das Letras, 1992.
NORRIS, Cristopher. *Deconstruction: Theory and practice*. London: Methuen, 1982.
NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1998.
PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.
POULET, George. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
PRENDERGAST, Cristopher. *Balzac: fiction and melodrama*. New York: Holmes and Méier, 1976.
RANCIÉRE, Jacques. O desentendimento. São Paulo: Ed. 34, 1995.
_____. *Os nomes da história*. São Paulo: Pontes, 1994.
_____. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.
Richards, I. A. *Princípios da crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
RICOEUR. Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
_____.*Tempo e narrativa I*. Campinas: Papirus, 1995.
_____.*Tempo e narrativa II*. Capinas: Papirus, 1995.
_____.*Tempo e narrativa III*. Capinas: Papirus, 1995.
RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
ROSENFIELD, Kathrin. *A linguagem liberada*.São Paulo: Perspectiva, 1989.
SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre na Alemanha entre o bem e mal*. São Paulo: Geração editorial, 2000.
SAID, Edward. *Representations of the intellectual*. New York: Vintage, 1996.
_____. *The world, the text, the critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard university Press, 1981.
SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença. São Paulo: 34, 2005
SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
_____. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
SCHILLER, Friedrich. *Educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1988.
_____. *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e terra, 1981.
STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. São Paulo: Abril cultural, 1984.
_____. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Soa Paulo: Duas cidades, 1991.
SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
SZONDI, Peter. *Poésie et poetique de l´idealisme allemand*. Paris: Editions de Minuit, 1975.
_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
WARMINSKY, Andrzej. *Readings in interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
_____. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994..
WEBER, Samuel. *Institution and interpretation (expanded edition)*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
WELLBERY, David E.. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: Edusp, 1991.
_____. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1993.
WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e terra, 1992.
_____. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.