

Aspectos do romance brasileiro ao redor de 1970: o "giro schopenhaueriano"

Pedro Dolabela Chagas (UFPR)ⁱ Suelen Ariane Campiolo Trevizanⁱⁱ

Resumo:

A partir da observação de Thomas Pavel de que uma vertente do romance europeu da segunda metade do século XIX teria se oposto ao idealismo moral de Marx e Comte, aproximando-se do pessimismo de Schopenhauer, encontramos um paralelo na história do romance brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, aquilo que nomeamos "giro schopenhaueriano". Este artigo explicita características do "giro", a partir da análise de romances de Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst e João Gilberto Noll, e faz uma tentativa de explicação desse fenômeno com base no contexto sócio-histórico do país, relacionando a figura do escritor mais autônomo em suas escolhas éticas e estéticas com a dissolução da ideia de literatura nacional e a fragilização da crença na utopia política durante o período examinado.

Palavras-chave: romance brasileiro; Schopenhauer; autonomia estética.

Abstract:

From Thomas Pavel's observation that a part of the European novel of the second half of the nineteenth century would have opposed to the moral idealism of Marx and Comte, approaching Schopenhauer's pessimism, we find a parallel in the history of the Brazilian novel between the decades of 1960 and 1980, that we call "Schopenhauerian turn". This paper explicates characteristics of the "turn", from the analysis of novels by Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst and João Gilberto Noll, and makes an attempt to explain this phenomenon based on the socio-historical context. It also associates the figure of a most autonomous writer in his ethical and aesthetic choices with the dissolution of the idea of national literature and the decline of the belief in political utopia during the period examined.

Keywords: Brazilian novel; Schopenhauer; aesthetic autonomy.

Observemos esta personagem: mulher, rica e emancipada. Bem-sucedida como escultora e frequentadora de círculos de estetas, ela vive numa cobertura no Rio de Janeiro e lida com a recente demissão de sua empregada doméstica, além disso, sabe-se que se relacionou com vários homens no passado e passou pelo trauma do aborto. A partir dessa configuração, a narrativa não se ocupará de problemas materiais ou conflitos de consciência típicos da "pequena burguesia": a inscrição social da personagem não será determinante para as tensões dramatizadas no enredo, que acompanhará um processo de outra ordem — o desvelamento à consciência de algo que parecia ter desde sempre pulsado na personagem, mas que até então lhe permanecera oculto. Em seus momentos-limite, a personagem viverá uma experiência da *paixão* próxima da implicação religiosa do termo (uma espécie de *êxtase* que conecta a finitude humana à transcendência extramundana), mas em seu caso mediada por instâncias tradicionalmente rebaixadas pelo cristianismo: a matéria, o corpo, a materialidade da barata que a certa altura ela come.

Está claro que nos referimos à protagonista de A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector. Tal como em outras obras da autora, ela é uma personagem isolada por razões que residem nela mesma, em sua incapacidade de adaptar-se à realidade ao redor que acaba por impeli-la, de maneira não consciente ou reflexiva, a buscar experiências que a libertem do aprisionamento que, sob sua ótica, a sociedade lhe impõe. É algo afim ao que, a certa altura, diria o narrador de A hora da estrela (ademais romance mais sociologicamente vincado da autora), que não sustenta ilusões sobre o destino de Macabéa nem de seu próprio: "Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens" (LISPECTOR, 2006, p. 22). Não se trata, pois, de mera vontade de pertencimento frustrada, mas da percepção da inevitabilidade da exclusão do artista dos modos de vida predominantes na sociedade presente: se os narradores de A paixão segundo G. H. e A hora da estrela são artistas, compartilhando um estar-no-mundo afim ao de outros narradores e personagens de Clarice Lispector, podemos pensar que a condição anômica do artista na sociedade atual lhe serve como metonímia para certa generalização sobre a condição humana, cujos contornos gerais, a partir de Lispector e outros romancistas brasileiros daquele período, nos poremos a discutir nas páginas sequintes.

O objetivo com isso é afirmar a pertinência, para história do romance brasileiro, de uma proposição de Thomas Pavel relativa ao romance europeu do século XIX. Pavel

identifica a aparição inicial de personagens como os de Lispector em certas obras que, à altura de 1850 e com maior evidência a partir do último quarto do século, se opunham a toda forma de idealismo moral assim como também, e especialmente, às duas grandes utopias de futuro que então adquiriam popularidade: as de Karl Marx e de Auguste Comte, com suas promessas de melhoramento social pela revolução proletária e pelo progresso científico. Na contramão de um e outro, e despertando interesse crescente nos círculos intelectuais após 1848, estava a filosofia de Arthur Schopenhauer, com sua visão da vida humana mergulhada no sofrimento provocado pelo seu aprisionamento nos desejos, projetos e ideações suscitados pelas "representações" que as pessoas fazem do mundo em que vivem: "demasiado humanas", tais "representações" são condicionadas pelo alcance limitado da razão e pelo atendimento a interesses reificados no ambiente social. Assim as "representações" deixam intocada a esfera que transcende a finitude da nossa percepção sensorial, da nossa intelecção e das verdades tradicionalmente sancionadas e que, apesar de incognoscível pelos nossos estados usuais de consciência, determina a nossa condição existencial: a "Vontade", força natural produtora de sofrimento e que tudo determina, à revelia do nosso controle. Tentar combatê-la seria ocioso, mas ignorá-la era danoso; radicalmente descrente das promessas de ação do raiar do século (lembremos que O Mundo como Vontade e Representação foi publicado em 1818, mas se tornaria popular apenas décadas mais tarde), Schopenhauer defendia a contemplação e o desprendimento como modos ideais de relação com o mundo, posicionando o retraimento individual contra o engajamento na ação prática. Uma via momentânea de libertação seria a experiência estética: a arte, em especial a música, permitiria uma experiência dissociada do propósito, da função e do significado, numa vivência sensorial e corpórea que permitiria transcender as inscrições ordinárias do mundo, conectando o sujeito com a transcendência – suspendendo o "véu de Maia" que lhe oculta a "Vontade".

Ao falar da emergência de um "romance schopenhaueriano" no século XIX, Pavel identifica, num conjunto de obras do período que se estende a 1920 – e que incluiria Svevo, Jacobsen, Joyce... –, um tom de descrédito quanto ao engajamento no fazer prático e nas utopias políticas do período, encarnado em personagens que, inadaptados ao mundo, refugiam-se na complexidade do Eu; não surpreendentemente, muitos dos protagonistas são artistas ou estetas que, mal integrados à ordem social, são contudo capazes de se

relacionar com as coisas do mundo de modo sensorial e intuitivo, captando-as – à diferença da maioria – não como "representação", mas como manifestações do fundo de permanência que subjaz para além dos fenômenos, como manifestações da "Ideia", no vocabulário platônico de Schopenhauer:

Art is thus expected to show the way toward a secular salvation profoundly different from the Hegelian flowering of the human spirit, Comte's triumph of science, or Marx's revolutionary redemption. Far from promising collective happiness or saving the whole of humanity, art, like an ascetic religion, brings consolations to only a chosen few. Art does not rule or transform the world – as poetry aspired to do in Novalis's story – rather, it frees the great artists and their admirers from the world's bondage¹. (PAVEL, 2013, p. 267)

Resumidamente, a nossa proposição é de que um "giro schopenhaueriano" como aquele identificado por Pavel aconteceu, no Brasil, entre as décadas de 60 e 80 do século XX. Em nenhum dos casos teria havido uma "transformação radical" da "totalidade" da produção, inauguradora de algum "corte abrupto" na história local do romance. Tampouco se trata de dizer que obras "schopenhauerianas" não existiram antes na nossa literatura – o nome de Machado de Assis de imediato desponta. O que identificamos é tão-somente a aparição de obras dotadas de características formais e motivações sócio-históricas afins àquelas que Pavel indica, num conjunto cuja dimensão quantitativamente significativa demarcava certa novidade e inaugurava possibilidades para o romance no Brasil – cuja mera existência demanda, ao historiador da literatura, alguma explicação.

A proposição de Pavel evoca parcialmente as interpretações – como a de Michael Löwy e Robert Sayre – do romantismo como uma *Weltanschauung*² que se opunha à modernidade capitalista e que, nessa medida, estenderia a sua influência até o tempo presente. Mas, em Schopenhauer, a reação à modernidade é apenas um aspecto de uma reação mais radical à razão humana e suas projeções: seus esforços de explicação científica do mundo, seus projetos de ação intramundana e os desejos que a sociedade estimula seriam por ele denunciados como ilusões. No cerne de seu sistema, contra a razão, estava o

¹ "Assim, espera-se que a arte mostre o caminho para uma salvação secular profundamente diferente do florescimento hegeliano do espírito humano, o triunfo da ciência de Comte ou a redenção revolucionária de Marx. Longe de prometer a felicidade coletiva ou salvar toda a humanidade, a arte, como uma religião ascética, traz consolo apenas a alguns escolhidos. A arte não governa nem transforma o mundo – como a poesia pretendia fazer na história de Novalis –, em vez disso, liberta os grandes artistas e seus admiradores da escravidão do mundo".

² Visão de mundo.

privilégio dado à intuição e à contemplação como atitudes filosóficas positivas. Como meio de autoconhecimento estava o desprendimento dos valores circundantes, e como meio de libertação da "representação" estava a percepção da nossa condição natural nas manifestações vitais do nosso corpo. Em tudo isso a experiência estética desempenhava um papel importante, mas, ao contrário das primeiras utopias românticas — de Schiller, Schlegel, Novalis... —, em Schopenhauer não havia transcendência possível da nossa condenação ao humano: regido pela Vontade, o mundo não passa de manifestação da sua potência:

A fonte, a partir da qual os indivíduos e suas forças brotam, é inesgotável e infinita como tempo e espaço: pois aqueles são, tanto quanto estas forças de todo fenômeno, visibilidade da Vontade. Todavia, nenhuma medida finita pode esgotar aquela fonte infinita. Por isso, todo evento ou obra, sufocados em gérmen, ainda têm a infinitude inteiramente aberta para o seu retorno. Neste mundo do fenômeno é tão pouco possível uma verdadeira perda quanto um verdadeiro ganho. Só a Vontade é. Ela é a coisa-em-si, a fonte de todos os fenômenos. O autoconhecimento da Vontade e, daí, a sua decidida afirmação ou negação é o único evento em si. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 252)

No império da Vontade, apenas em relances podemos nos aperceber da Ideia, a representação geral e sem forma daquilo que ordinariamente captamos apenas como "fenômeno". Acessar a Ideia é intuir o componente de universalidade que permeia a aparição individualizada da coisa, e consegui-lo implica uma mudança no sujeito do conhecimento, que abandona a sua limitação à ilusão da "representação" para tornar-se um sujeito *puro* do conhecimento: à sua maneira, tal pureza e imediatismo no acesso às coisas caracteriza as produções do artista. Para Schopenhauer, o gênio é aquele que se destaca pela capacidade de esquecer-se de si mesmo e das suas relações, atingindo a objetividade mais plena num conhecimento liberto das ilusões da razão: "Ver o universal no particular é sempre precisamente a característica fundamental do gênio, enquanto o homem normal reconhece de modo específico apenas as coisas particulares, pois a efetividade só lhe interessa no que faz referência à sua própria vontade" (SCHOPENHAUER, 2014, p. 35). Pelo trabalho do gênio, então, outras pessoas podem entrever a Vontade, força impessoal que tudo governa, mas que nos permanece ordinariamente invisível: a contemplação da obra de arte pode libertar, mesmo que por uns poucos instantes, do desejo e do sofrimento. Em que

tudo isso se relaciona com o romance brasileiro de décadas recentes? Para respondê-lo, voltemos a Clarice Lispector.

Arte e rejeição do mundo

Nas primeiras páginas de *A paixão segundo G. H.*, a narradora-personagem justifica assim a necessidade de compartilhar sua experiência: "Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo" (LISPECTOR, 2009, p. 19). Em outras palavras, a sua obra teria uma missão maior: ela pretende dar a ver a realidade – diríamos, o *real*. Por um lado, essa abordagem se aproxima da definição platônica – como na "alegoria da caverna" – da "verdade" como "desvelamento", ou seja, como algo que precisa ser descoberto, por permanecer ordinariamente oculto por uma limitação de perspectiva. Mas para G. H., diferente de Platão, a arte, e não a razão, é o meio ideal para o conhecimento; nesses termos, a "realidade" da qual ela fala se aproxima da *alétheia* heideggeriana: a "verdade" como "desvelamento da Verdade no Ser", ou "desvelamento do Ser para a Verdade" – noção que pode ser compreendida como uma atualização, no século XX, de pressupostos herdados de Schopenhauer.

Este momento do "desvelamento" tem uma temporalidade curta – curtíssima. É o momento da "iluminação", do "êxtase", da "epifania", termos emprestados da religião que se tornariam recorrentes na crítica lispectoriana. Tendo reconhecido a si mesma na barata, G. H. deve sair de si própria, o que acontece, sem qualquer antecipação ou planejamento, quando ela adentra o quarto da ex-funcionária – onde ela encontra "um vazio seco" que a faz sentir-se estranha em sua própria casa. Ela então se vê lançada a um processo de desprendimento da própria individualidade, ejetando-se dos hábitos e ideações que delimitavam a sua posição como sujeito socialmente inscrito para conectar-se de maneira renovada com os fenômenos de um mundo que ela está em vias de redescobrir – porque o seu próprio lugar dentro dele está sendo fortemente transformado:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo

e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei. (LISPECTOR, 2009, pp. 64-65)

Em que medida esse excerto se afina com a condição do sujeito na metafísica de Schopenhauer? G. H. se reconhece nas partes de seu corpo e, fora de si, ela se percebe constituinte de algo maior que não coincide com a sua fisicalidade nem se esgotará com a sua morte. Essa extrapolação da materialidade do corpo nα percepção do corpo não aponta para nada semelhante à eternidade cristã da "alma": a eternidade de que fala a personagem se manifesta de outras formas. "Silêncio gravado numa parede", "a borboleta mais antiga", "a mesma de sempre": o que este sujeito liberto das suas circunscrições intramundanas entrevê do real? Ao encerrar o quarto livro de O mundo como vontade e como representação, Schopenhauer escreve que "para todos aqueles que ainda estão cheios de Vontade, o que resta após a completa supressão da vontade é, de fato, o nada. Mas, inversamente, para aqueles nos quais a Vontade virou e se negou, este nosso mundo tão real com todos os seus sóis e vias lácteas é - Nada" (SCHOPENHAUER, 2005, p. 519). Isso vai ao cerne da descoberta de G. H.: o nada ou, em termos empregados ao longo da obra, a carência, a despersonalização, a desistência, a indiferença, o insosso, o indizível, o deserto, o tédio, o silêncio, o neutro. A mera listagem dessas expressões indica que a epifania de G. H. é negatividade, ausência, suspensão das estruturas racionais que dão coerência à vida, numa espécie de flerte com a loucura. Não se trata de aquisição, mas de perda do mundo habitual, de contornos determinados pelas "representações" humanas, para aperceber-se de um real que delas independe. Isso já se prenuncia na epígrafe do romance, de autoria de Bernard Berenson: "A complete life may be one reading in so full identification with the nonself that there is no self to die"3.

Elementos como esses já apareciam esboçados no primeiro romance de Lispector, Perto do coração selvagem (1944). A protagonista, Joana, é retratada desde a infância como "precoce", capaz de "ficar tardes inteiras pensando", notável tanto pela sua percepção predominantemente sensorial do mundo quanto pela sua representação artística do mesmo. É uma garota ávida pela vida, como "um animal perfeito, cheio de inconsequências,

Eutomia, Recife, 19 (1): 55-78, Jul. 2017

³ "Uma vida completa pode ser uma leitura em tão completa identificação com o não-self que não existe um eu para morrer".

de egoísmo e vitalidade" (LISPECTOR, 1998, p. 18), ciente de que a liberdade não vinha da razão, mas da intuição: "Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de 'tudo é um'. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la" (LISPECTOR, 1998, p. 46). Esta é, em suma, uma personagem que se guia menos pela razão do que pela abertura para o acaso – como no episódio em que ela se deixa levar pelo estranho que a aborda na rua, seu futuro amante.

Joana não se sente limitada pela morte nem tem medo de viver o que a vida lhe propõe. A eternidade, para ela, não se apresenta como suspensão da ação do tempo ou permanência de uma formal essencial, e sim como uma cadeia ininterrupta de transformações que une todos os entes; desse modo ela, apesar de efêmera enquanto humana, se sente parte do ciclo infinito que envolve os seres viventes: "Por que contar fatos e detalhes se nenhum a dominava afinal? E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?" (LISPECTOR, 1998, p. 75). Ela não descarta a loucura como forma de conhecimento, como no poema que lembra ter ouvido o pai recitar na sua infância: "Margarida a Violeta conhecia,/ uma era cega, uma bem louca vivia,/ a cega sabia o que a doida dizia/ e terminou vendo o que ninguém mais via" (LISPECTOR, 1998, p. 48). "Ver além" é fascinante, sedutor, mas ela sabe que a maioria das pessoas se enfada com isso: o marido, Otávio, já estava visivelmente cansado, e ela sabia que algum dia o amante também ficaria – de fato, a certa altura este se afasta sem maiores explicações.

Esse aparente deslocamento do mundo em que vivia não só enfastiava como escandalizava as pessoas ao seu redor. A tia se horroriza quando a menina, depois de roubar um livro, explica que o fez porque o podia; na vida adulta, a rival Lídia a abominava por desejar um filho do marido adúltero; mesmo esse marido condenava a passividade da esposa diante da sua infidelidade. Em mais de uma ocasião, Joana é chamada de víbora, animal associado à traição não pela maldade, mas pela imprevisibilidade: ela é "difícil de ler". Muitos não a consideram confiável, pois ela não se submete às convenções morais: sua liberdade tem algo de incômodo. Ao contrário da protagonista, Otávio sentia-se morto. Não gostava da vida na casa da prima Isabel, mas não tomava a iniciativa de mudá-la; ao conhecer Joana, ela o inspiraria com o seu ar de liberdade e lhe abriria possibilidades de vida – e de pecado: esse seria o impulso decisivo para que ele abandonasse a sua antiga forma de

adequação ao mundo. Ele se casa com Joana, toma Lídia como amante e, de austero acadêmico de direito, passa ao estudo da filosofia.

Em dado momento, Otávio reflete sobre a natureza do gênio: "Não é o grau que separa a inteligência do gênio, mas a qualidade. O gênio não é tanto uma questão de poder intelectivo, mas da forma por que se apresenta esse poder. Pode-se assim ser mais inteligente que um gênio. Mas o gênio é ele" (LISPECTOR, 1998, p. 119). Pode ser que o modelo que ele tem em mente seja a própria Joana, cuja superioridade no campo da imaginação e da espontaneidade parece incomodá-lo. Embora ele atribuísse aquelas ideias a Spinoza, tal definição de gênio também se aproxima à de Schopenhauer, que conhecidamente foi influenciado pelo holandês:

A pessoa dotada de talento pensa mais rápida e precisamente do que fazem os outros, por outro lado, o gênio percebe um mundo diferente daquele visto pelos demais, apenas por olhar mais profundamente aquilo que está diante dos outros também, já que se apresenta em sua cabeça de forma mais objetiva, consequentemente mais pura e distinta. (SCHOPENHAUER, 2014, p. 31)

Esse olhar "mais profundo" se assemelha ao modo como Joana vê o mundo: com sua liberdade criativa, ela tinha uma visão que "consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas" (LISPECTOR, 1998, p. 46). No desfecho da obra, quando é abandonada por Otávio e pelo amante sem nome, ela decide usar a herança deixada pelo pai numa jornada de sofrimento e humildade, em busca de uma vida ascética. Essa decisão concretiza os ensinamentos de seu antigo professor de filosofia de que os opositores mais resolutos ao prazer, como os monges, agem desse modo porque têm maior inclinação para o desejo, e por isso um medo maior de por ele deixarem-se dominar. Vale a pena observar uma parte do longo fluxo de consciência com que o romance se encerra, numa espécie de prece e profecia:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, Eutomia, Recife, 19 (1): 55-78, Jul. 2017

a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo. (LISPECTOR, 1998, pp. 201-202)

Esse excerto é repleto de temas recorrentes em Lispector e em Schopenhauer. Notase o descrédito da racionalidade diante da suspensão do controle consciente do estar-nomundo (pela reflexão, pela ação, pela fala). Joana evoca elementos da natureza e os compara à força desse proceder: a água (as ondas), o mineral (a pedra), o animal (o cavalo) são imagens pelas quais é evocada a intensidade natural desse sujeito liberto das representações sociais. Ela deixa para trás a "vontade de humanidade" para tornar-se plena, conectando-se com a vida para além do tempo cronológico, para além do espaço circunscrito à localização, para além da própria espécie circunscrita à representação que ela insiste em fazer de si mesma – como "homo sapiens", ser pensante. Para além dessas circunscrições, ela busca uma existência fundida como o mundo, cujo efeito direto seria o encontro da "morte-sem-medo" – questão presente em Schopenhauer, sobretudo em "Metafísica da morte". Embora esse filósofo seja conhecido como pessimista, sua negação da vontade propõe um modo sereno de encarar a própria existência no mundo, sem apego excessivo à própria trajetória, que seria uma manifestação fugaz da Vontade e cujo desaparecimento em nada lesaria a vida como tal: se cada homem é transitório, a Vida é imorredoura, e essa descoberta permite a conciliação com a morte.

O legado da nossa miséria

É bem conhecido, por outro lado, o estranho senso de humor de Schopenhauer: distanciado das ordenações regulares do mundo, ele ria da tolice que caracteriza as ambições e os trabalhos humanos e ilude as pessoas quanto ao império da Vontade – que a

todos subjuga –, impelindo-os indefinidamente a mais trabalhos e ambições, e assim indefinidamente. Em meio às ocupações ordinárias, reina o vazio; movidas cegamente por projetos e desejos que apenas prorrogam o sofrimento, as pessoas passam pelo mundo sem jamais conhecê-lo; tal como evocado na frase final de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (ASSIS, 2002, p. 322) –, este é o espetáculo ridículo, patético, que costuma performar quem nasce neste mundo. Aquilo que viemos chamando de "giro schopenhaueriano" teve, pois, um antecessor notável na história do romance brasileiro, mas não está claro que, entre Machado de Assis e o período analisado, uma quantidade substancial de autores lhe tenha dado sequência: vozes isoladas, talvez, mas não um conjunto que marcasse presença no horizonte sincrônico da nossa produção literária. Para identificar tal conjunto, é preciso manter em perspectiva a importância de Clarice Lispector, estendendo o olhar para além da sua obra. O que veremos, então?

Comecemos com Caio Fernando Abreu, que nunca escondeu a influência de Clarice Lispector sobre si; não por acaso, ela foi madrinha da noite do lançamento de *Limite branco* (1971), seu romance de estreia. Um ano antes, em carta a Hilda Hilst ele descrevera assim o seu primeiro encontro com a escritora: "E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. [...] a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao redor" (ABREU, 2005, p. 300). Aos olhos do admirador, Lispector era a encarnação do artista que vê o mundo com nitidez, objetivo que, em *Limite branco*, é almejado pelo protagonista Maurício, aspirante a escritor, mas ainda muito imaturo e preso na adolescência: inseguro, inexperiente, autocentrado, com dificuldade de expressar afeto... Apenas no desfecho, após a queda – título do penúltimo capítulo, talvez uma referência a Camus? – que lhe tira a mãe, o personagem se sente subitamente desperto, enfim pronto para emancipar-se do confinamento em seu universo de origem e dele dissociar-se em definitivo: partir, literalmente, para nunca mais voltar.

O grosso do romance se concentra na vida adolescente, marcada pela tensão entre o desejo de evasão e o aprisionamento à família. A vontade de romper com os valores familiares é forte em Maurício, e ele não sabe que direção tomar, mas há algo mais em curso: o seu desejo de vida convive com a atração pela morte. Nesses descaminhos,

emocionalmente intensos mas vazios de ação, persegue-o a imagem do cavalo que nasce selvagem e acaba domado, servindo a propósitos alheios. Esse símbolo sintetiza os desejos e medos do adolescente, de roldão fazendo referência a Lispector, que tanto o empregava.

Na infância, Maurício admirava o primo Eduardo por criticar abertamente (como decadente) a moralidade burguesa da família. O quarto do primo era cheio de livros, réplicas de obras de arte e discos de música erudita, que causavam estranhamento e fascinação no menino pelo seu contraste com a sala de visitas, repleta das previsíveis fotografias dos parentes. Anos mais tarde, na adolescência, seria a vez de Maurício trancarse numa redoma povoada pela arte, onde ele se refugia na escritura do diário no qual ele faria suas primeiras incursões literárias:

Tenho lido muito. Quando leio certas coisas, me vem certo alento, nem chega a ser uma esperança, um sopro leve que logo se desfaz. Penso: "Talvez eu pudesse... se outros puderam, afinal... talvez eu pudesse também..." Por alguns segundos, quase tenho certeza de que eu poderia também criar outras vidas, inventar histórias, enredar-me em outros problemas além dos meus. É só um instante. Para escrever, eu acho, é necessário um desligamento muito grande, um distanciamento enorme de si próprio e das coisas que rodeiam a gente. Não consigo fazer isso. Escrevo, às vezes, mas são coisas medíocres. Uma casca de palavras ocas, coloridas, porque dentro não há absolutamente nada. Afinal, se eu mesmo sou vazio, como poderia criar coisas cheias? Criar. Um dia, quem sabe, depois de muito amar e desamar, querer e não querer, depois de quedas e voltas, avanços e saltos, talvez depois disso tudo reste alguma coisa. E isso, essa sobra, talvez possa ser transformada em outra a que darei o nome de *criação*, quem sabe. (ABREU, 1994, p. 96, grifo no original)

O trecho é pontuado pela insegurança adolescente, mas ilustra a importância da arte em contraponto ao sofrimento da vida, com a convicção de que o artista precisa distanciar-se do seu mundo e de si mesmo para bem produzir: esses são estilemas centrais do "giro schopenhaueriano". Embora, no fim, Maurício aceite mudar-se com a tia e os primos para o Rio de Janeiro, não é esse apoio familiar que o redime do desespero, mas a decisão de afastar-se do caminho preestabelecido pelo pai. Desse modo, a partida não significa reintegração, mas exílio, condição imprescindível para que ele pudesse concretizar o seu destino em obediência ao seu imperativo íntimo.

Autora que se vinculava a Abreu e Lispector não só por laços de amizade, mas também pelo desenvolvimento de temas e problemas afins, Lygia Fagundes Telles publicou

As meninas em 1973. Como explicitado no título, o universo retratado é essencialmente feminino, abordando as tensões da adolescência sob as perspectivas autônomas e convergentes das protagonistas Ana Clara, Lia e Lorena, universitárias que moram numa pensão de freiras e lidam, cada uma a seu modo, com um contexto político-social complicado: a greve na universidade, a perseguição de jovens militantes pelo aparato de repressão do regime militar, a disseminação do uso de drogas... Ana Clara, de origem pobre, almeja a inserção social pelo casamento com um homem rico, mas não para de rememorar os abusos sofridos na infância e na adolescência; em suas tentativas de escapismo, ela se afunda em dívidas, drogas e condutas sexuais de risco. Lia, filha da classe média, como tantos jovens daquela origem social, acabaria por engajar-se na militância clandestina de resistência ao regime. Lorena, provinda da burguesia rural, fecha-se na "concha rosa" de seu quarto para ouvir música e ler poesia, observando de longe os conflitos alheios enquanto espera notícias do amante e do gato de estimação desaparecido.

Nessas breves descrições das personagens transparecem as suas diferenças. Da pobreza vem Ana Clara, mais explicitamente egoísta em seu materialismo e que esperava eliminar o próprio sofrimento pela riqueza. Da classe média "remediada" que, naquele Brasil, estava a um oceano de distância da pobreza circundante, vinha Lia, a marxista que rejeitava a própria origem social em sua defesa da "revolução" – da subversão radical da ordem política – em prol de uma sociedade igualitária. Nem egoísta nem altruísta, Lorena, a mais rica, tampouco é materialista, doando os seus objetos pessoais com desprendimento e levando uma vida frugal. Dando maior valor aos pensamentos que ela desenvolve na solidão, esta é a personagem mais schopenhaueriana da obra – vejamos a sua fala:

> Orfeu chegou a comover as feras com sua lira e eu não consegui comover nem o Astronauta. Enfim, um gato é um gato mas como gostaria de mandar minha palavra de equilíbrio, de amor ao mundo mas sem entrar nele, é lógico. Ficar de fora, mantenha a distância, diz aquele ônibus bufando tanto pelo traseiro que não fico atrás nem um minuto. Detesto quiar, entrar nas engrenagens. Nas besouragens, diz a Aninha. Enredos. Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já sente odores. Vozes. Um pouco mais e já nem é expectador, vira testemunha. Se abre o bico para dizer boα-noite passa de testemunha para participante. E não adiante fazer aquela cara de nuvem se diluindo ao largo porque nessa altura já puxaram a nuvem para dentro e a janela-quilhotina fechou rápido. Eram laços frouxos? Viraram Eutomia, Recife, 19 (1): 55-78, Jul. 2017

tentáculos. Ah, que alegria quando fico aqui sozinha. Sozinha. Como chupar escondida um cacho de uvas. *E a máquina do mundo, repelida, se foi mudamente recompondo* – ah, preciso decorar isso, C. D. A. Minha poesia. Minha música. (TELLES, 1985, pp. 50-51, grifos no original)

O trecho inicia com uma menção a Orfeu, príncipe dos artistas, e termina com uma citação de "Máquina do mundo", de Drummond. É uma amostra da atmosfera artística que envolve Lorena: as suas referências são amplas, clássicas (Dante Alighieri), contemporâneas (Caetano Veloso, Chico Buarque, Hilda Hilst, Jimi Hendrix), passando por Gonçalves Dias, Madame Tagore, Wagner, Chagall... Ela conhece a sociedade em que vive e nalguma medida se interessa por ela, mas se afasta das suas engrenagens, preferindo observá-las à distância. Com isso ela recusa o convite — ou o imperativo — da "máquina do mundo", aceitando a tarefa de encontrar sozinha o seu caminho próprio — por onde se entrevê, na composição da personagem, a presença de Sartre e Camus. No distanciamento de Lorena dos problemas do mundo e em seu retraimento no Eu não há alienação ou egoísmo, mas a resignação quanto à inexistência de qualquer consolo passível de ser oferecido pelas instituições, expectativas sociais e hábitos de pensamento disponíveis, cabendo-lhe encontrar por si mesma a sua própria condição de afirmação neste mundo em que ela, por acaso, calhou de nascer.

Noutras obras e autores, temas afins se repetem. Hilda Hilst, em *Fluxo-floema* (1970) – que possui contos dedicados a Telles e Abreu –, emprega o cavalo como metáfora do processo de criação artística, num sentido próximo ao religioso: o artista como cavalo para a voz do outro, o cavaleiro. A ideia de um artista possuído por múltiplos espíritos ilumina a prosa hilstiana, que, sem se deixar moldar por algum gênero específico, constrói-se pela alternância de vozes muitas vezes não identificadas. Não se percebe um limite claro entre elas, que parecem manifestações nebulosas de uma condição humana marcada pela angústia. Em *A obscena senhora D* (1982), Hillé, a protagonista, é uma dessas figuras que se angustiam diante da incompreensão do destino humano e de Deus. Enquanto não encontra respostas, ela radicaliza o seu isolamento: muda-se para o vão da escada, tendo por companhia dois peixes de papel dentro de um aquário; mantém fechadas todas as janelas da casa e, nas poucas vezes em que as abre, exibe-se com máscaras horrendas e profere obscenidades. A vizinhança a chama de Porca e tenta intervir na sua atitude – não por solidariedade, mas pelo incômodo que a sua presença causa. É gritante o contraste entre o

discurso dos vizinhos, imersos nos aspectos materiais da vida, e o da senhora D – apelido dado pelo falecido companheiro, Ehud, como abreviação de "derrelição", sinônimo de desamparo.

Sua sensação de abandono se manifesta em relação a Deus, que ela outrora considerava diferente do "porco-mundo" e nomeava de modos positivos — Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome. Mas quando ela percebe ser impossível separar corpo e espírito, passando a perceber que a sua condição existencial é manifestada na sua fisicalidade, Deus passa a ser referido como Porco-Menino ou Menino-Porco:

Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros (HILST, 2001, p. 25)

A animalização da mulher e da divindade a ambos aproxima, mas não proporciona alívio. A senhora D se ressente da ausência do toque divino e agoniza diante de uma plateia abestada, mas ela o faz profundamente sozinha, como Ivan Ilitch em sua agonia. O personagem de Tolstói é mencionado logo no começo da obra – "queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nadas do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós" (HISLT, 2001, p. 18) –, numa referência que remete à literatura (como em Lispector, Telles e Abreu) como um instrumento na lida com a angústia e o absurdo.

Em Hilst, a condição humana é instável e miserável: "que o homem tenha um cérebro sim, mas que nunca alcance, que sinta amor sim mas nunca fique pleno, que intua sim meu existir mas que jamais conheça a raiz do meu mais ínfimo gesto, que sinta paroxismo de ódio de pavor a tal ponto que se consuma e assim me liberte" (HILST, 2001, p. 36). Em primeira pessoa, esse excerto não reproduz a voz de Hillé, mas a de Deus, conforme a supõe a senhora D. Enquanto os seres humanos, sem conhecerem o que lhes deu origem, debatem-se em impulsos cegos, Ele espera o dia em que essas maquinarias de carne se consumirão e O libertarão para realizar uma ideia melhor – i.e., para fruir o seu próprio lazer.

Hillé dialoga com certo Outro que não parece ouvi-la – ora Ehud, ora algum vizinho, ora Deus –, mas não esmorece em procurá-Lo em suas especulações metafísicas e poéticas. Ela sabe que não encontrará a resposta neste mundo, que ela considera tão falso, com os seus códigos sofisticados que não aproximam as pessoas, e as distrações egocêntricas que compõem o teatro da vida. O marido considera loucura a sua busca, mas ao final, quando a senhora D está próxima da morte, vem visitá-la o Menino-Porco. Ninguém no vilarejo o reconhece, mas o leitor que acompanhou a trajetória de Hillé identifica ali um indício de que ela conseguira, afinal, enxergar além da sua finitude algo de *verdadeiro* que escapava aos demais.

Por fim, chegamos a *Hotel Atlântico* (1989), de João Gilberto Noll. O leitor segue um narrador inominado sem receber qualquer explicação ou contextualização: não se sabe por que ele está angustiado, mas a angústia aflora na precariedade dos ambientes em que ele circula, na falta de solidariedade das pessoas, no acúmulo de erros inadvertidos que brotam das suas ações. Próximo ao desfecho, ele afirma "que um dia eu esperava entender por que foi que tudo aconteceu" (NOLL, 1989, p. 96). Mas exatamente o que teria acontecido? Em momento algum ele faz perguntas ou explicita os seus problemas, apenas recebe o que a vida lhe oferece enquanto se despoja de tudo, de bens materiais e da própria identidade, abdicando de qualquer ilusão de permanência e segurança.

Além do seu nome, desconhece-se praticamente tudo do protagonista. As únicas informações, pouco confiáveis, são que ele tem por volta de 40 anos de idade e trabalhou como ator. Ele afirma ter uma viagem a fazer, mas não parece saber aonde vai nem esclarece os motivos. Em cada paragem, conta uma narrativa distinta sobre si. Logo no início, mente o estado civil, o destino e a profissão (mais de uma vez), chegando ao ponto de dar a extrema-unção a uma moribunda porque calhou de estar vestindo uma batina no momento. A identidade camaleônica não lhe traz qualquer vantagem aparente, não obedece a qualquer estratégia e é desprovida de propósito evidente. Ele inventa histórias com naturalidade, sem planejar suas próximas mentiras, agindo como se ele próprio nelas acreditasse e absurdo fosse o contrário – que alguém pudesse acreditar ter uma única identidade apenas.

É marcante a onipresença da morte, que confere alguma unidade à narrativa. Em todos os capítulos alguém morre ou chega perto disso: no primeiro capítulo, um cadáver é

removido do hotel em Copacabana; no segundo, morre a americana no ônibus; no terceiro, o cachorro da fazenda e a figura assassinada por Nelson e Léo; no quarto, uma senhora idosa; no quinto, há a quase morte do protagonista e a presença do doente terminal de câncer que toca órgão na capela; no sexto, mais uma vez, o protagonista parece sentir as agonias da morte. A narrativa nunca permite esquecer que a vida sempre acaba: não há como superar essa condição.

Ao fim da jornada, a existência da personagem, que não estabeleceu vínculos duradouros com ninguém nem realizou qualquer feito relevante, parece ter sido vã. Choque maior ainda decorre da percepção de que, mesmo se tivesse conhecido o afeto e estabelecido relações duradouras, a sua vida não teria sido menos desconexa e vã. Mais radicalmente dissoluto que os protagonistas das outras obras analisadas, ele não se ampara na arte: parece não haver instância qualquer capaz de aferir sentido ao mundo, nem mesmo ela. Essa é a faceta pessimista de Schopenhauer em sua plena potência: é fútil sustentar esperanças quanto à possibilidade de encontrar no mundo algo que lhe confire sentido; as ideações sobre o futuro são meras tentativas de desviar-se das angústias presentes; valorizar a própria existência é autoengano. A alternativa, que a personagem tão incisivamente pratica, é o autodistanciamento: "Olhei pela janela e vi que anoitecia. Me fazia bem ver que um dia estava se esgotando e que eu não participara dele. Com a minha ausência eu me sentia ajustando contas com o dia" (NOLL, 1989, p. 77).

Nos últimos instantes, o narrador se sente mal sem qualquer motivo manifesto, primeiro perde a visão, depois a audição. No momento derradeiro, ele conta apenas com a sensação do toque do enfermeiro que o ajuda a respirar: "Tentei falar, mas só me veio um espasmo" (NOLL, 1989, p. 98). Esse estado silente, a mudez diante do mundo remete à lenda sul-americana contada por Susan no segundo capítulo: "Diz que a palavra era eliminada dos ritos religiosos. Não rezavam pela boca como a gente. Para eles os deuses só se manifestavam com a rendição absoluta da palavra" (NOLL, 1989, p. 21). De acordo com essa concepção, a busca da transcendência não se dá pela mobilização da razão, em seu necessário recurso às palavras, mas na contemplação silenciosa em que o sujeito não se afirma, nada solicita e se abre à transcendência.

Esse solapamento da palavra, em seu condicionamento excessivamente humano, ecoa o excerto mais longo de *A obscena senhora D*, em que Hillé não consegue articular-se

oralmente senão em urros. Ele aparece também no monólogo final de Joana – de *Perto do coração selvagem* – aqui citado, e na revelação de G. H.: "E a verdadeira prece é o mudo oratório inumano" (LISPECTOR, 2009, p. 161). Schopenhauer define a razão como fundamento do juízo, tendo na linguagem o seu modo principal de manifestação, fixação e comunicação, na ciência e no fazer produtivo. A linguagem humana norteia, assim, o falso conhecimento das "representações", jamais substituindo a intuição e a sensação como meios de acesso à verdade. Retraimento, angústia, mudez, intuição da verdade para além das "representações" que podam o Ser e a Verdade sob os imperativos do conhecimento e da ação, imersão nas tensões de um Eu ontologicamente inadaptado: eis o "giro schopenhaueriano", em sua plena manifestação.

O "giro schopenhaueriano" na história do romance

O fator decisivo para a influência de Schopenhauer sobre uma porção importante da intelectualidade e da classe artística do século XIX foi a sua justificação e legitimação do distanciamento voluntário, radical e programático, de uma sociedade contemporânea definida como frívola, tola e alienada. A legitimação intelectualmente sofisticada da rejeição de um mundo cuja idiotice deveria ser observada de longe, num misto de ironia e sarcasmo, de piedade e compaixão, eis o tom compartilhado pelas obras que compuseram o "giro schopenhaueriano" na história do romance.

Como Pavel bem o indica, o desafio para este escritor passava a ser o de compor personagens que fossem atraentes de alguma maneira, mesmo que repletos de erros no passado e no presente, além de demasiado tímidos, impulsivos, imprudentes e indecisos (cf. PAVEL, 2013, pp. 207-8). Mobilizar a empatia do leitor para personagens pouco glamourosos, mas cujas experiências de vida revelavam certas verdades relativas à sociedade que apenas o indivíduo marginal poderia entrever: essa condição *paralela* da personagem a um mundo opressor e alienado de si mesmo – ou assim se queria acreditar –, se não deixava de lhe trazer sofrimento, ao menos lhe possibilitava ver aquilo que para os demais permanecia oculto. Pavel lembra que já um Flaubert acreditava não haver como escapar da mediocridade da França contemporânea, dedicando-se às ilusões que orientavam as ações e expectativas de personagens cujas vidas terminavam no vazio: dentro das leis do mundo, as formas ordinárias de vida não podiam suscitar uma "formação"

positiva; a utopia da *Bildung*, tão presente no romance até então, dava lugar à noção de que a sociedade, nas ambições e aspirações que ela estimula, fazia apenas "deformar" as pessoas (PAVEL, 2013, pp. 211-3).

Sobre a disseminação desta sensibilidade anti-idealista incidiria o pensamento de Schopenhauer, que levaria tal ceticismo a um novo patamar. A vida humana governada pela Vontade, força cósmica que gera conflitos e sofrimentos intermináveis; as ações humanas ao longo da nossa história como determinações da Vontade, da qual não passamos de marionetes; a impossibilidade de combater a Vontade, pois ela é a própria essência do mundo e desse modo nos constitui: diante dessas condições, a compaixão pela tolice dos ignorantes, o bom-humor diante da inevitabilidade do nosso destino e o retraimento do mundo pela consciência da nossa finitude, irrelevância e impotência compunham a ética que ele defendia. Se isso parece excessivamente sombrio, havia um senão: nesse retraimento insinuava-se uma sabedoria de vida peculiar, entre cujos elementos constavam não apenas uma consciência renovada de si e do mundo, mas também o cultivo da arte como um modo de escape momentâneo da nossa condição. Para os artistas que, na contramão de Marx e Comte, não rejeitavam o presente em nome de um futuro grandioso por não acreditarem na redenção histórica, Schopenhauer oferecia um modo sedutor de dizer não ao mundo (cf. PAVEL, 2013, p. 215).

Que implicações esta ética teria para a produção literária? No auge da popularidade do romance no século XIX os autores disputavam o interesse do grande público dentro do mercado editorial; quanto mais nos aproximamos do século XX, elevar-se-ia a cisão entre a prosa erudita e a ficção popular. A "alta literatura" se tornou cada vez mais restrita a grupos seletos: nascia a arte como objeto de culto, com o artista-gênio dirigindo-se apenas àqueles capazes de apreciar a sua diferença, fomentando o desprezo pela literatura comercial, pelo realismo social e pela produção de empatia no leitor. Em seu lugar, surgia a obra "original" e "exigente", detentora dos critérios genuínos da arte superior, entre eles o da perpétua inovação; um novo senso de autonomia estética se contrapunha ao compromisso com a representação da realidade social; antipáticos ao leitor comum, o romancista erudito esperava de um leitor ideal a devoção de atenção e paciência à leitura (PAVEL, 2013, p. 267). Em suma, a elevação da condição do artista preconizada na teoria da poesia romântica alemã desde o romantismo (em Schiller, Schlegel, Novalis...) passava a valer para o

romance erudito em finais do século XIX, mas com esta diferença: eliminados os traços utópicos do romantismo, como a sua crença no poder da arte como instrumento de transformação das relações sociais e humanas, o momento era de pessimismo – em relação à sociedade e em relação ao poder da arte em transformá-la. A arte *verdadeira* era destinada a uns poucos, e se, como diria Schopenhauer, as grandes almas não poderiam senão considerar o mundo um lugar insuportável, se elas eram *prisioneiras* do mundo, a arte lhes traria uma espécie de "salvação secular": mesmo que ela não transformasse o mundo, ela podia, mesmo que apenas durante o momento curto da sua experiência, libertar o esteta das suas amarras (cf. PAVEL, 2013, p. 267).

A nova vocação artística exigia comprometimento com as próprias convicções, portanto; a real experiência da arte pressupunha a devoção e a entrega do esteta, pois; especialmente pela mediação de Nietzsche, esta defesa da arte como a forma mais elevada de produção humana estimularia a elaboração de obras e a formação de leitores autoposicionados à margem do "convencional". No plano do enredo, os romances afinados com essa estética mostravam personagens em condição de deslocamento, que não sabiam plenamente quem eram nem compreendiam as próprias ações, vivendo rotinas incoerentes apartadas do restante da sociedade. O sujeito solitário se mostrava superior porque ele menosprezava as leis sociais, mesmo que isso o condenasse à solidão, à resignação ou ao isolamento voluntário (cf. PAVEL, 2013, p. 267). Em que momento um movimento semelhante, quantitativamente significativo, aconteceu na história do romance brasileiro? Pela nossa proposição, apenas a partir da década de 1960 – bem depois, portanto, da emergência do "giro schopenhaueriano" na Europa. O lapso temporal, em si e por si, não deve surpreender: não há motivo para achar que as histórias das literaturas nacionais devam caminhar em conjunto. Mas outra pergunta se coloca: se algo semelhante afinal chegou a acontecer no romance brasileiro, por que ele não ocorreu nalgum outro momento, anterior ou posterior? Teria havido algo de específico no Brasil e no sistema literário brasileiro daquele período, algum conjunto de características que nos ajudem a explicar a ocorrência do "giro"?

Explicações históricas são notoriamente frustrantes: haverá motivos que não sejam genéricos demais, podendo ser mobilizados para elucidar especificamente este fenômeno e não qualquer outro? De maneira não conclusiva, uma hipótese pode ser ensaiada: que, ao

nos aproximarmos de 1970, progressivamente identificamos a dissolução da ideia de "literatura nacional" no Brasil – com o paralelo incremento da autonomização do nosso sistema literário – e a fragilização da crença na utopia ou, em geral, do direcionamento para o futuro que historicamente caracterizara o pensamento social e político brasileiro. Assim enunciada, pode parecer que a hipótese se mostra ainda mais genérica do que se poderia temer: o descrédito da noção de "literatura nacional" não aconteceu apenas no Brasil, mas também noutras partes, assim como tampouco a descrença no pensamento utópico e a diluição da obsessão com o futuro foram nossa exclusividade, disseminando-se por todo o Ocidente após o trauma de 1968 (cf. JUDY, 2008). Mas ambos os processos aconteceram também no Brasil, importando compreender as manifestações que *especificamente aqui* eles assumiram.

O que mais espanta em relação ao segundo ponto – que indica um componente do ambiente sócio-histórico de possíveis implicações sobre a produção literária – é a distância que separaria abruptamente o Brasil pós-64 das várias ideações otimistas de futuro desenvolvidas na década de 1950: é como se o país do ISEB, da bossa nova e da arquitetura de Brasília, que pretendia se dirigir a um futuro globalizado afirmando o seu lugar e identidade próprias dentro dele, tivesse de súbito sido interrompido. Que espectro de crenças orientaria a imaginação do futuro a partir de então? Por um bom tempo, duas apenas dominariam a cena: o discurso tecnocrático do novo regime e o discurso redentor da revolução comunista; diante dessas versões contemporâneas de Comte e Marx, o artista e o intelectual schopenhauerianos a ambas rejeitariam categoricamente. Se as promessas disponíveis de futuro lhes pareciam assim tão equivocadas, se o presente era dominado pelo trabalho embrutecido do tecnocrata, pela futilidade do consumista (em pleno "milagre econômico"...), pelo martírio vão do resistente político, pela cooptação dócil dos inseridos na ordem, a escolha pela rejeição integral do mundo presente lhe pareceria cada vez mais justificada – especialmente se ela permitia desenvolver a arte como alternativa de função terrena.

Quanto ao primeiro motivo, na altura de 1970 as suas manifestações podem ser descritas apenas negativamente, ou seja: podemos distinguir o que o romance brasileiro até então majoritariamente havia sido, em contraposição ao que ele então deixava de ser – mas sem adquirir um novo eixo de referência (o que, a rigor, até hoje jamais aconteceu). Foi este

o cenário provocado pelo fim da ideia de "literatura nacional" como eixo ordenador do romance brasileiro: se, deste o século XIX, ela havia exercido uma influência hegemônica – ainda que não "absoluta", é claro – sobre o nosso romance, manifestando a sua influência, por exemplo, nas várias manifestações do regionalismo e do "romance social" que chegariam aos nossos dias, no período analisado essa influência declinava, dando origem não a uma nova ideia majoritariamente ordenadora, mas a um vazio de ordenação que estimularia o incremento da variação estética e funcional da nossa literatura. De um sistema dominado por uma ideia central, no qual obras que fugissem a ela constituíam exceção, passamos a um sistema desprovido de ideia central, no qual a ideia central anterior se tornaria apenas uma entre as várias alternativas abertas aos escritores. Entre essas alternativas estava o descarte das preferências do grande público em nome de valores estéticos consagrados pela tradição crítica que remontava ao romantismo: o artista podia pretender afirmar a sua liberdade para ditar as regras da própria produção, à revelia dos padrões de gosto e das expectativas da crítica, por meio deste gesto dirigindo-se ao raro leitor que compartilharia com ele uma sensibilidade ética e artística incomum, num processo que poderia, talvez, constituir um público em devir, formado à margem da atualidade social e histórica – esta escolha pela autonomia, enfim, se colocaria com maior ênfase e clareza para o autor brasileiro apenas com a dissolução das expectativas hegemônicas pela representação nacional e pela crítica social.

De maneira geral, é sabido que a perda de importância do Estado-nação foi sentida na atividade intelectual como um todo: no Brasil daquela época, novidades como a teoria da dependência e a teologia da libertação horizontalizavam o diagnóstico da realidade local ao tratá-lo como sintoma de problemas relativos a todo o "Terceiro Mundo", categoria de formulação recente cujo uso estava em vias de habituação. Nessas teorias, as realidades nacionais, em que pese as suas especificidades, se tornavam manifestações pontuais de condições comuns, disseminadas pelo globo – e o Estado-nação perdia, com isso, a sua posição de unidade primordial de análise. Não teria ocorrido que o pleno lançamento da literatura brasileira à "literatura global", termo hoje de uso corrente, se deu naquele mesmo período? Não se trata de apontar a determinação da esfera política sobre a esfera cultural, mas apenas uma correlação entre uma e outra, ditada pelo fortalecimento da integração da informação sobre a literatura produzida mundo afora: se, por tanto tempo, as livrarias

brasileiras veiculavam as últimas novidades de Paris mas ignoravam as novidades de Buenos Aires, nos anos 70 autores das Américas e de várias "periferias" da Europa dividiam lugar nas prateleiras com os velhos países "centrais" (França, Inglaterra, em menor medida a Alemanha e, como desde o período colonial, Portugal). Não por acaso, foi então que a profissão de tradutor se estabilizou no país: o mercado editorial se expandiu para apresentar ao leitor daqui uma produção que nos chegava de toda parte – tornando relativamente menos importante, para nós, a nossa própria literatura. Resultado desse processo seria um escritor menos comprometido com agendas prévias da literatura brasileira e menos influenciado por autores da nossa tradição: um escritor potencialmente mais autônomo, pois, em suas escolhas éticas e estéticas.

Em conjunto, esses dois elementos conseguem explicar o "giro schopenhaueriano" do romance brasileiro? Não, se esperarmos daí uma causação necessária: fica óbvio que, mesmo sob aquelas condições sistêmicas renovadas, tal "giro" não teria forçosamente que acontecer. Mas como causação próxima, talvez eles apontem um caminho sugestivo: mesmo que não possamos ainda – e poderemos algum dia? – estabelecer com exatidão as razões do processo, acreditamos na existência de uma correlação entre ele e aqueles estados transformados do sistema literário brasileiro e do ambiente sócio-histórico do país. Esperamos ter mais a dizer a respeito num futuro próximo; neste artigo, o objetivo foi apenas defender a ocorrência de um "giro schopenhaueriano" a abranger uma porção importante do romance brasileiro a partir da década de 1960, e então caracterizá-lo a contento.

Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D**: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Limite branco**. São Paulo: Siciliano, 1994.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Ediouro, 2002.

HILST, Hilda. A obscena senhora D. São Paulo: Globo, 2001.

JUDT, Tony. **Pós-guerra**: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
A paixão segundo G. H. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
Perto do coração selvagem . Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
NOLL, João Gilberto. Hotel Atlântico . Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
PAVEL, Thomas. The lives of the novel. Princeton: Princeton University Press, 2013.
O mundo como vontade e como representação . Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.
O mundo como vontade e como representação . Tomo II, vol. 2. Trad. Eduardo Ribeiro da Fonseca. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.
TELLES, Lygia Fagundes. As meninas . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

E-mail: suelen@ufpr.br

ⁱ Professor Adjunto de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: <u>dolabelachagas@gmail.com</u> ⁱⁱ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).