

ARTIGO

O SUJEITO DE UMA ESCRITA SEM SUJEITO: VARIAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E SOCIEDADE

Marcos Lacerda³⁹

RESUMO

A proposta do presente artigo é apresentar uma forma alternativa de se pensar a relação entre literatura e sociedade, seguindo de perto a análise de Candido (2000) e as reflexões sociológicas sobre a questão do autor e do sujeito da obra. Mostraremos como é possível fazer uma análise sociológica de obras artísticas e movimentos literários sem com isso cair nos erros do condicionamento externo da dimensão social da vida humana sobre a formação do escritor e a constituição da obra artística e literária.

PALAVRAS-CHAVE: Sociedade. Literatura. Sociologia.

THE SUBJECT OF WRITING WITHOUT A SUBJECT: VARIATIONS ON THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND SOCIETY

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present an alternative way of thinking about the relationship between literature and society, following closely the analysis of Candido (2000) and sociological reflections on the question of the author and the subject of the work. Show how it is possible to make a sociological analysis of artistic and literary movements without thereby falling into the errors of external conditioning of the social dimension of human life on the formation of the writer and the creation of literary and artistic work.

KEYWORDS: Society. Literature. Sociology.

³⁹Doutorando em Sociologia pelo IESP/UERJ.
Vol.2, Nº2. Agosto de 2013.

INTRODUÇÃO

*“O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem ligação externa, que se manteria por si mesmo pela força interna do seu estilo”
(Flaubert)*

Em um texto célebre, “Crítica e Sociologia” (2000), o crítico paulista Cândido apresenta uma reflexão sobre as diversas questões que envolvem a crítica literária atenta aos aspectos sociais presentes nas obras literárias. Ao mostrar a possibilidade de se fazer uma análise que inclua os “aspectos sociais”, não como fatores “externos” a moldar ou condicionar os fatores “internos” da obra, mas sim como elementos que fazem parte do núcleo de elaboração estética desde a sua feitura, Cândido nos abre um caminho para pensarmos de um modo mais refinado e criticamente proveitoso as relações entre “literatura” e “sociedade”, inclusive para as análises que se pautam pela “perspectiva sociológica”. Neste sentido, o trabalho do sociólogo que se debruça sobre questões relacionadas aos “bens culturais”, ou melhor dizendo, à produção simbólica de artefatos a que atribuímos um grau de valoração “estética”, não necessariamente precisa ficar “restrito” aos aspectos externos, tais como a preferência estatística por um gênero, o gosto de classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, política e econômica (CÂNDIDO, 2000). O que estamos querendo dizer é que analisar a intimidade da obra, os fatores que atuam na sua organização interna, os agentes da estrutura, em suma os diversos aspectos que seriam atributos do trabalho do crítico literário, podem e devem ser também alvos de uma análise sociológica, de uma sociologia da cultura, como bem nos afirma o autor “E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais” (CÂNDIDO, 2000, p. 9).

Um exemplo de um estudo de grande envergadura é o monumental “Mimeses” de Erich Auerbach (2008), uma tentativa de fundir processos estilísticos com métodos histórico-sociológicos. Do mesmo modo, Otto Maria Carpeaux (1959 apud CÂNDIDO, 2000) propõe um método sintético, “estilístico-sociológico”, na sua História da Literatura Ocidental. É assim que Cândido se refere ao futuro deste tipo de análise das relações entre “Literatura” e “Sociedade”:

Tal método, cujo aperfeiçoamento será de certo uma das tarefas dessa segunda metade do século, no campo dos estudos literários, no campo dos estudos literários, permitirá levar o ponto de vista sintético à intimidade da interpretação, desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos, que ainda serve atualmente para suprir a carência de critérios adequados. Veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra (CÂNDIDO, 2000, p. 15).

É justamente esta a proposta deste trabalho, dividido da seguinte forma: Na primeira parte tratamos do problema da “perspectiva” em arte, e dos diversos problemas decorrentes da noção de “representação”. Aqui analisaremos a importância da ruptura com uma concepção de perspectiva de cunho universalista e racional herdada do “Renascimento” e do “Iluminismo”, para o desenvolvimento da “arte moderna”, a partir das análises de Simmel sobre Rembrandt; Foucault sobre “As meninas” de Velasques; Ronsenfeld sobre a importância da desfiguração do “indivíduo” e da deformação da “figura humana” nas vanguardas de fins de século XIX e início do século XX, entre outros. Na segunda parte trataremos do “Modernismo”, com especial atenção para o Romance “modernista” apontando assim as suas distinções com o Romance “moderno” (MORETTI, 2003, PP.3-33) e o associando ao processo de apagamento do sujeito da escrita. Se podemos associar a emergência do romance moderno com o desenvolvimento de um tipo peculiar de valorização e intensificação da “consciência de si”, com um processo de individuação que vai atingir todas as esferas da vida social nas sociedades modernas ocidentais, o romance “modernista” expressa justamente a fragmentação desse modelo de indivíduo, ao apresentar um sujeito clivado, frágil e desorientado. O sujeito da falta e do desejo, em constante processo de despersonalização e dessubjetivação. Já não há mais um “Eu” substancial que precederia o “eu” pronominal. As referências se embaralham, tudo se solta, como na bela expressão de Yeats, e eis que a certeza de si do sujeito racional da “filosofia da consciência” se vê perdida e atônita ante à incerteza da autoria controlada dos seus atos e pensamentos. Pois é aqui que se situa a terceira parte do nosso trabalho: pensar a questão da autoria em literatura, tendo em vista o processo de despersonalização e apagamento das certezas do sujeito da escrita e de sua pretensa autoridade individual sobre o texto. Para isso, analisaremos as reflexões de dois importantes textos de Barthes e Foucault: “A morte do autor” e “O que é um autor?”, respectivamente.

PERPECTIVA E REPRESENTAÇÃO, OU SOBRE O RETRATO SEM FIGURA

*“O pintor traz seu corpo. Não vemos
como um espírito poderia pintar”
(Merleau-Ponty)*

Ao avançar lentamente o olhar sobre o quadro nota-se que se está diante de uma espécie de enigma do olhar. Não se sabe, ao certo, em qual figura concentrar a atenção, pois que mesmo o pintor se dá à vista no quadro, está ali, se faz presente. Ao avançar lentamente o olhar, fica-se ressabiado: quem, ou o quê está sendo representado. Talvez fosse melhor dizer: o que se pode “representar” em uma pintura? Qual o lugar do olhar do pintor, e do nosso olhar? Está se vendo, ou sendo visto? O olhar vacila, e em nada se parece com ao olho hololâmpada do intelecto(CHAUÍ, 1989). É um olhar frágil, sem um referente preciso, deslocado, descentrado. Claro, escuro, rostos, corpos, pinceladas, cores, formas, tudo parece se resumir a uma só palavra: hesitações.

O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha sido aplicado (FOUCAULT, 2002, p. 3).

O quadro pode ser visto, dentro do quadro: ao avesso. O enigma continua, pois que a tela em que o pintor está de frente, não nos é dado à vista. Dela, nada sabemos. Mas, e se dela soubéssemos, o que saberíamos? Um jogo de visibilidades e invisibilidades vai se construindo na observação do quadro. O pintor reina no limiar dessas visibilidades incompatíveis. Mas há algo que sabemos, ou cremos saber: o olhar do pintor parece se projetar na invisibilidade do nosso olhar, perdido de si no instante da visada. O que poderia ser “pura reciprocidade”, coincidência feliz do encontro de olhares perde-se ante a própria complexidade do quadro, o seu labirinto multiforme de evasivas e incertezas, pois que o olhar do pintor olha, em verdade, o modelo, que a nossa vista está atrás do pintor, ou melhor, a sua imagem se nos aparece como um reflexo num espelho ao redor do quadro.

Há um movimento no quadro. Contínuo. Infinito. São camadas e mais camadas superpostas. São sempre possibilidades. Desvios.

E na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar

num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos este reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? (FOUCAULT, 2002,p.6).

O modelo está ali. O espelho, que não é tornado visível pela luz, pois possui uma “estranha luz” na superfície interna, torna visível a representação invisível da tela. Em suma, o quadro de Velásquez (1599/1660) é por si só um desafio ao ideal de “representação” clássica e à pretensa unidade e universalidade da perspectiva em arte. É o que podemos ver nas reflexões de Simmel sobre a peculiaridade dos quadros de Rembrandt em relação à pintura clássica. Rembrandt representaria em seus quadros a corrente vital da vida, se contrapondo assim ao imobilismo sóbrio e racionalmente distanciado dos quadros clássicos. Neste sentido, os seus quadros apresentariam uma continuidade da vida através do movimento de expressão, revelando uma concepção de vida como processo. Em Rembrandt, “o momento exposto parece conter todo o impulso que vitalmente apontava para ele”, no dizer de Simmel, diferentemente da arte clássica na qual o movimento é cristalizado e se transforma em uma forma autônoma e abstrata, despida da dimensão de vitalidade e da dimensão anímica da vida sendo vivida.

O retrato na arte clássica tem como herança a Grécia antiga, e se realiza através de uma concepção de “homem” e “indivíduo” como essência metafísica, baseada em uma noção de tempo como um conceito intemporal, daí a tendência a uma abstração generalizante, à busca de um “Ser do homem”, a tendência a uma autonomia formal; a geometria das formas no sentido da construção de um esquematismo geométrico que precede o objeto representado; a busca de uma exterioridade ideal, em suma, um conjunto de elementos que informam a perspectiva e a representação clássica.

A abstração da mobilidade vital, informada pela claridade racionalista cartesiana, é substituída por uma representação do contingente e do sensível, reveladas pelas pinceladas do pintor que apresentam a gradação temporal e histórica de sujeitos que não se confundem com o ideal universalista do indivíduo racional. O que Simmel vê em Rembrandt é a expressão de toda uma nova concepção filosófica, com uma crítica efetiva às formas de apreensão da realidade do racionalismo das luzes, pois este supostamente teria reduzido a multiplicidade cambiante de impressões sensíveis da vida sendo vivida como um processo, em esquemas conceituais, abstrações generalizantes, sistematizações imóveis e rigores despidos da intensidade da vida. A realidade que nos cerca é infinita, tanto na sua extensão quanto na sua intensidade. O real, o mundo antes do conhecimento, é perpétuo movimento. A experiência vivida é a expressão da nossa relação primeira com o mundo. A reflexão objetiva já está no âmbito de uma relação secundária e

Vol.2, Nº2. Agosto de 2013.

derivada. Daí a afirmação de Simmel, algo “ingênua”, de que a vida pode apenas ser vivida e não pode ser capturada totalmente pelo intelecto. Em pleno século XVII, o artista holandês Rembrant(1606-1669) já expressava em seus diversos quadros, em especial os retratos e autorretratos, esta corrente vital da vida, como totalidade temporal em constante mudança de forma, revelando uma concepção de vida não como “substância”, mas sim como “processo”, apresentando-se assim como uma antípoda à representação clássica, baseada como vimos em uma precisão rigorosa e reflexão racionalista formal e distanciada, algo distinto do caráter vibrante e das longas pinceladas e cores nos quadros de Rembrant.

Em relação à fotografia e aos seus usos sociais, Bourdieu nos mostra que o paradigma da visão “normal”, com um pretensão grau “universalista” ainda impera em muitos meios. Como na observação retirada de Pierre Francastel:

(....)a fotografia – a possibilidade de criar mecanicamente uma imagem em condições mais ou menos análogas a da visão – tem feito aparecer não o caráter real da visão tradicional, mas, pelo contrário, seu caráter sistemático: as fotografias se fazem, todavia hoje em dia, em função da visão artística clássica, na medida em que as condições da fabricação de lentes e o fato de que se utilizem de um objetivo único, o permitem. A visão da câmera é a do ciclope não a do homem”(FRANCASTEL apud BOURDIEU, 2003, p. 136)⁴⁰.

Diferentemente da literatura, da pintura e da escultura, o cinema e a fotografia, segundo Benjamim, se constituíram desde o seu nascedouro, como uma forma de linguagem associada ao fenômeno moderno da *reprodutibilidade técnica*. O sentido da noção de *reprodutibilidade técnica* em fins do século XIX e início do século XX vai muito além da ideia ingênua que o associa apenas a uma mudança de origem “técnica”, no sentido de ter propiciado uma maior disseminação e circulação dos chamados “bens culturais”. Na verdade, estamos falando de uma mudança de percepção inserida nas formas de apreciação, na própria feitura da obra, implicando no surgimento de novas formas de linguagem artísticas. Não se trata de pensar a *reprodutibilidade técnica*, a *indústria cultural* ou o “mercado” como instâncias externas e separadas da “obra de

⁴⁰“la fotografía – laposibilidad mecanicamente una imagen em condiciones más o menos análogas a las de lavisión – há hecho aparecer no el carácter real de lavisión tradicional, sino, por el contrario, su carácter sistemático: las fotografías se hacen, todavía hoy em día, em función de lavisión artística clásica, al menos em la medida que las condiciones de la fabricación de lentes y el hecho que se utiliceun objetivo único, lo permiten. La visión que da lacámara es ladelciclope, no ladelhombre”(FRANCASTEL apud BOURDIEU, 2003 pp.136).

arte” que a ela causariam constrangimentos ou lhe facilitariam a “distribuição”. Realizar a potencialidade da fotografia, se é que podemos falar dessa maneira, seria justamente romper com as limitações da representação clássica e com a própria ideia de objeto incapaz de ser reproduzido. Segundo Benjamin:

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas elas próprias se impõem, como formas originais de arte (BENJAMIN, 1980, p.6).

Além da ruptura com a noção de representação clássica, baseada em uma concepção de perspectiva de cunho universal e invariável, há outro fator de enorme relevância para este processo que é a “desrealização”, no sentido de algo que “se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica” (ROSENFELD, 1969, p.74). Tanto na pintura abstrata, quanto no cubismo, expressionismo e surrealismo, a imitação da realidade empírica perde o status privilegiado que possuía anteriormente. Além disso, há outro fator inquietante: a pintura de figuras humanas, com clareza nas formas, integridade e nitidez se dissolve. A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetado a partir de uma consciência individual, criando assim uma visão antropocêntrica do mundo, associada diretamente com a “filosofia da consciência” e com o paradigma do “individualismo moderno”. Algo parecido acontece com a prosa romanceada, como veremos a seguir.

MODERNISMO E ROMANCE MODERNISTA: REFLEXÕES E INDEFINIÇÕES

“As coisas se soltam, o centro não consegue segurar” (Yeats).

“O modernismo, evidentemente, é mais do que um acontecimento estético, e algumas das condições que se encontram por detrás são claras e visíveis” (Bradbury e McFarlane)

Uma das principais maneiras de se conferir algum tipo de unidade analítica a isso que chamamos “modernismo” é associá-lo a um processo de desintegração da figuração, aproximando assim a arte moderna do caos, da desorientação, da vertigem, do pesadelo, da despersonalização, da deformação de certa concepção de “humano” e “indivíduo” herdada de uma longa e

Vol.2, Nº2. Agosto de 2013.

diversificada “tradição” anterior. Há um descentramento constante e contínuo de formas, cores, perfis, personagens, narrativas, imagens, etc. Assim, o antifigurativismo na pintura, o atonalismo na música, o *vers libre* na poesia, a narrativa por fluxo de consciência no romance (BRADBURY e FARLANE, 1989). Neste sentido, é possível inclusive aproximar a arte desenvolvida no modernismo com a própria dimensão caótica e incerta do nosso tempo. É entre o final do século XIX e o início do século XX que se inicia uma série transformações fundamentais no campo das ideias, e na estrutura do capitalismo industrial que terão uma influência decisiva na sociogênese e na psicogênese do sujeito moderno. O “princípio de incerteza” na física de Heisenberg; a descoberta do inconsciente e o desenvolvimento da psicanálise Freudiana; a sociologia moderna; a Primeira Guerra Mundial; a revolução russa de 1917; a teoria especial da relatividade de Einstein; o automóvel, o ônibus motorizado; os meios de comunicação de massa; o cinema; a fotografia; o telefone, etc. Um amplo e bem diversificado quadro de alterações em todo o mundo que vem a se coadunar, em certa medida, com o quadro não menos amplo e diversificado do modernismo nas artes, ou seja, a arte do modernismo é também a arte da modernização⁴¹. É evidente que não se trata de uma relação de fatores externos “sociais” condicionando fatores internos das obras de arte. Como já mencionamos na introdução deste artigo, trabalhamos com a perspectiva de que os aspectos sociais são internos ao núcleo de elaboração estética, e aqui nós os destacamos por conta de acreditarmos na sua importância para uma primeira aproximação de uma possível, e evidentemente provisória, “definição” do modernismo nas artes. E eis que, ao procurarmos uma improvável “definição”, caímos em um paradoxo, pois a busca de unidade de estilo ou definições poderia ser encarada como uma atitude “anti-moderna”, na medida em que por “moderno” e por “modernismo” entendemos uma abertura para a possibilidade da multiplicidade das formas. Esbarramos aqui no problema de se definir um “estilo de época”, uma data mais ou menos precisa, um acontecimento ou um conjunto de acontecimentos, ou mesmo um “espírito modernista”⁴² etc. Para alguns autores, o modernismo expressaria uma ruptura com

⁴¹É o que mostra, entre outras coisas, Walter Benjamim em seus estudos sobre a “Paris do século XIX”, as “Passagens” e a modernidade da poesia de Baudelaire, e Simmel em sua análise da “vida mental na metrópole”. Em suma, a alteração na morfologia urbana e social das cidades industriais do século XIX, com a emergência da metrópole do século XX tem sido um dos principais motivos para se entender o modernismo nas artes.

⁴²Aqui também tocamos em um problema muito sério, pois que há de se levar em consideração as diferenças internas não só entre os autores e suas obras, mas sobretudo no campo cultural em que elas estão inseridas. É só pensar na discussão que tem se feito recentemente no Brasil, em especial para se definir qual a cidade realmente “modernista”, ou que teria abrigado o “verdadeiro” modernismo brasileiro. Um dos critérios que definia São Paulo como a cidade que inaugurou o modernismo no país era o fato de os artistas dessa cidade romperem com a tradição simbolista, pois os artistas cariocas modernos eram vistos como neo-simbolistas. No entanto, em muitas discussões sobre o

a tradição anterior, e não uma continuidade e sedimentação dos procedimentos artísticos seculares. É como se estivéssemos diante de um “grande divisor”, marcado por uma pluralidade estilística sem precedentes. A definição de Barthes nos parece uma das mais interessantes e capazes de apreender, de uma forma intelectualmente mais satisfatória, o grau de mudança e alteração nas estruturas sócio-culturais do período, se aproximando assim do que pretendemos realizar neste trabalho como reflexão sobre o problema da autoria no romance modernista e suas implicações para a concepção de indivíduo e sujeito na análise sociológica.

O crítico francês Roland Barthes identifica-o com a pluralização das visões de mundo, derivada da evolução das novas classes e meios de comunicação, e o situa na metade do século: Por volta de 1850 (...) a escritura clássica se desintegrou, e a totalidade da literatura, de Flaubert até hoje, passou a ser a problemática da linguagem (BRADBURY, MCFARLAINE, 1989, p.14).

De fato, a afirmação do abismo intransponível entre o “Eu” substancial e o eu pronominal, ou podemos dizer a relação entre o “autor” e o “sujeito” da escrita se transforma em um dos principais problemas e temas das reflexões sobre a literatura moderna. As implicações de tal questão para o romance modernista nós veremos no decorrer deste trabalho. Uma forte tendência à forma, às técnicas de composição, a um distanciamento de qualquer tipo de representação mimética da realidade empírica. Há uma introversão, um voltar-se pra si, um processo de radicalização dos monólogos interiores⁴³, com uma intensificação da subjetividade em todos os campos artísticos.

A busca de um estilo e de uma tipologia torna-se um elemento autoconsciente na produção literária do modernismo; ele está perpetuamente engajado numa profunda e incessante viagem pelos meios e pela integridade da arte. Nesse sentido, o modernismo não é tanto um estilo, mas uma busca de estilo num sentido altamente individualista, e na verdade o estilo de uma obra não constitui nenhuma garantia para a próxima.(...) As qualidades que associamos a pintores como Matisse, Picasso e Braque, a músicos como Stravinski e Schoenberg, a romancistas como Henry James, Mann, Conrad, Proust, Svevo, Joyce, Gide, Kafka, Musil, Hesse e Faulkner, a poetas como Mallarmé, Valéry, Eliot, Pound, Rilke, Lorca, Apollinaire, Breton e Stevens, a dramaturgos como Strindberg, Pirandello e Wedekind, correspondem na verdade a seu elevadíssimo grau

“modernismo” no mundo, um dos critérios que tem definido a arte modernista é justamente o fato dela ser também neo-simbolista. Cf. GOMES, *Ângela de Castro Gomes*. Essa gente do Rio: Modernismo e Nacionalismo. FGV, Rio de Janeiro: 1999. Em relação ao modernismo no mundo ver BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (org.) Modernismo: guia geral. Companhia das Letras, São Paulo: 1989

⁴³É neste caminho argumentativo que se desenvolve a reflexão de Peter Gay sobre o modernismo (Cf. GAY, 2009)

de marca pessoal, sua qualidade de sustentar cada obra com uma estrutura apropriada apenas para ela (BRADBURY, MCFARLAINE, 1989, p. 25).

O ROMANCE MODERNISTA

Existem algumas características que podemos atribuir ao “romance modernista”, como forma de diferenciá-lo do romance moderno. Características que, a nosso ver, estão presentes em muitos dos seus escritores. E aqui, deliberadamente, a nossa proposta se distinguiria de uma das possíveis concepções a respeito do “modernismo”, como a que já apresentamos acima, segundo a qual os constituintes autotélicos da obra, ou seja, o seu caráter marcado por uma forma altamente pessoal vem a justificar a inexistência de uma unidade de estilo que pudesse agrupar romancistas, poetas, artistas plásticos, músicos, dramaturgos e coreógrafos. Claro está que, como sabemos, mesmo entre os romancistas há de fato uma multiplicidade de formas sendo desenvolvidas, inclusive internamente, o que parece inviabilizar qualquer tentativa de agrupar sobre determinadas categorias uma espécie de “estilo de época”, ou melhor, no nosso caso, um certo modo de escrita, uma forma peculiar de uso da linguagem. A introversão narrativa é um primeiro passo para fazermos a distinção com o romance moderno, e em especial, com a narração autoconsciente. Ao estilo analítico-impessoal dos romances sérios europeus “sucede” o romance modernista, e o seu tom subjetivo e extremamente “pessoal”, pois toda a narrativa passa pela consciência sensível do narrador. A introversão narrativa é uma característica peculiar do romance modernista, onde o que está em jogo é menos a autonomia do narrador e mais a autonomia da própria estrutura narrativa, e é esta autonomia da estrutura narrativa que diferencia, de um modo mais claro e sintético, o romance moderno da narrativa em prosa romanceada modernista.

A intensificação da introversão narrativa, com o desenvolvimento da narrativa de “fluxo de consciência” criou uma espécie de alteração na noção de temporalidade e descrição de acontecimento, além de evidentemente modificar a concepção de narrador. Há um privilégio do “instante”, do “não-acontecimento”, dos efeitos subjetivos sobre a narrativa, a ponto de muitos romances não terem um enredo, uma história, pois a história é o próprio processo de elaboração, forjando assim o romance sem tema. Há uma distensão do tempo num plano no qual se fundem passado, presente e futuro simultaneamente, viabilizando a radicalização do monólogo interior com a tentativa de reproduzir, não uma pretensa realidade externa já dada, mas o fluxo de

consciência do narrador.⁴⁴ Como decorrência desses processos há uma ausência de intermediário entre o leitor e o romance, pois “desaparece” o narrador, ou seja, há o apagamento do sujeito da “escrita”, como veremos posteriormente. Daí a preferência pelo discurso indireto livre, e não mais o distanciamento permitido por uma narrativa em terceira pessoa.

O PROBLEMA DA AUTORIA: A ESCRITURA E A FUNÇÃO-AUTO

(...) não sei, não sou mais eu, é tudo o que sei, desde então não sou mais eu, desde então não há ninguém, devo ter sucumbido. (Beckett, O inominável)

A Escritura

Como definir o sujeito da escrita, se há de fato este processo de despersonalização do “narrador” e do “autor”, se não podemos mais atribuir um tipo de autoridade ao escritor tal qual era atribuído nos romances sérios do século XIX, nos quais predominava, como vimos, a narração autoconsciente?⁴⁵ Se o romance moderno é a expressão do desenvolvimento do processo de individuação da vida social nas sociedades modernas ocidentais⁴⁶, o romance modernista expressa a desfiguração e a fragmentação dessa concepção de “indivíduo”, colocando em xeque também a noção de “autor”, no sentido de um “Eu” substancial que precederia o eu pronominal da escrita. É por conta disso que o crítico francês Roland Barthes (1915-1980) propõe a “morte do autor” como um fator fundamental para se pensar mais a “linguagem” do que a “literatura”, a ponto de se associar à escrita a característica de verbo intransitivo. Em “A morte do autor” Barthes vai um pouco além ao afirmar que:

(...) A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 1968, p. 65).

⁴⁴Em 1890, William James publicava o seu “Princípios de psicologia”, no qual enfatizava que a “realidade” não era um dado objetivo, e sim algo percebido subjetivamente pela consciência(...) Segundo William James, doravante, ao falar sobre a mente “devemos chamá-la fluxo de pensamento, de consciência, ou da vida subjetiva” (BRADBURY, 1989, p. 26).

⁴⁵O estilo analítico-impessoal; a sobriedade calculada, baseada em observações longas e pausadas; a atenção concentrada, em suma, diferentes aspectos que também vinham se consolidando na vida privada burguesa com o seu alto grau de impessoalidade, precisão e uma conduta de vida regular e metódica, além de um certo distanciamento emotivo. (MORETTI, 2003).

⁴⁶Walter Benjamin em “O narrador” afirma que “ O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – conto de fadas, lendas e mesmo novelas – é a segregação do indivíduo, a condição de isolamento e perda da experiência (BENJAMIM, 1994) Do mesmo modo, Ian Watt, em “Ascensão do Romance” aproxima o realismo romance moderno com uma série de alterações na filosofia moderna, seja o racionalismo de Descartes, ou mesmo o empirismo de Bacon e Locke. Assim, a emergência do individualismo moderno se associa o romance moderno(WATT, 2000).

A proposta de Barthes é clara, e tem relação direta com as nossas reflexões até este momento. O autor moderno é um personagem que se plasmou através da confluência de três processos na modernidade: a) o empirismo inglês; b) o racionalismo francês e c) a fé pessoal da Reforma. No lugar deste autor que escreve a língua: a linguagem, pois é ela quem fala na língua. A “coisa interior” que supostamente traduziria estados e emoções é na verdade um dicionário todo composto, cujas palavras só podem se explicar através de palavras. (BARTHES, 1968, p.69) Enfim, não há o escritor moderno que precede ou excede a sua escritura, o texto não é um predicado desse sujeito. A verdadeira voz da escritura não é o autor, mas sim a leitura.

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras sem diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (BARTHES, 1968,p. 70).

A função-autor

Um dos fatores decisivos e que conferem uma peculiaridade às sociedades modernas ocidentais é o processo de individuação, como já vimos nos autores mencionados, e como veremos também aqui na reflexão de Foucault sobre a problemática que envolve os processos de definição da autoria de um texto específico, “literário” ou não. Segundo o filósofo francês, as consequências e implicações mais profundas de tal processo ainda não foram devidamente analisadas. A desaparecimento do autor, ou o apagamento do sujeito da escrita precisa ser encarado de um modo um pouco mais cuidadoso. Há pelo menos quatro questões que precisam ser observadas com mais atenção para se pensar a noção do “autor”, que são as seguintes: a) o nome do autor; b) a relação de apropriação; c) a relação de atribuição; d) a posição do autor. No primeiro caso, há o problema da confusão entre o nome do autor e o nome próprio; no segundo caso o autor não é necessariamente o “proprietário” da obra, trazendo assim problemas para a definição mesmo do momento em que podemos dizer que há obra; No terceiro caso, a atribuição é o resultado de uma complexa e intrincada rede de discussão e operações críticas raramente justificadas e, por fim, no quarto caso temos o problema de definir a posição em relação a uma

série de campos discursivos diversos. A escrita moderna se desdobra externamente, já não mais se refere a uma “interioridade” que a precedesse. O autor produz a sua ausência, apaga a marca da sua individualidade, pois “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 1969,p.268). No entanto, tal afirmação não basta para resolver o nosso problema. Há ainda duas noções que aparecem com frequência nas análises sobre o problema da autoria, e que a despeito do que parecem expressar, ainda mantêm a noção de autor intacta, ou seja, não realizam de um modo radical o apagamento do sujeito da escrita. O primeiro caso é a noção de “obra”, que traz em sim implicitamente a noção de autor, afinal de contas “uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?”(FOUCAULT, 1969, p.269). Ou seja, substituir o “autor” traz uma série de aporias que fazem com que tenhamos que voltar à noção de autor. O segundo caso é o da “escrita”, como modo de substituir a noção de autor. Trata-se, segundo Foucault, de uma forma sub-reptícia de trazer de volta a noção de autor, de fazê-lo aparecer em um anonimato transcendental, para além de suas características empíricas. Estaríamos aqui diante de uma reação crítica à proposta da substituição da “velha literatura” pelo “texto escritural” como vimos no caso da noção de “escritura” em Barthes?⁴⁷ É o próprio Foucault quem parece afirmar tal hipótese:

Penso então que tal uso da noção de escrita arrisca a manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do “a priori”: ele faz subsistir, na luz obscura da neutralização, o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor. A desaparecimento do autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental (FOUCAULT, 1969,p. 271).

Assim, o espaço deixado vago pela desaparecimento do autor não consegue ser preenchimento suficientemente nem pela noção de obra, nem pela noção de “escrita”. No lugar dessas noções, Foucault propõe pensar as práticas discursivas relacionadas à literatura como tendo em determinadas situações uma função “autor”. A função “autor” teria como principal característica uma função classificatória e crítica, em relação aos diversos campos de práticas discursivas.

CONCLUSÃO

⁴⁷“ É o surgimento da “teoria do texto” ou “teoria da escritura”, que ocuparia intensamente Barthes e o grupo *TelQue* no início dos anos de 1970. O “texto escritural” de vanguarda substituiria a velha “literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 42)
Vol.2, Nº2. Agosto de 2013.

O que vimos durante todo o decorrer do nosso trabalho foi um constante processo de desfiguração e despersonalização do sujeito “moderno”, ou melhor, do sujeito da escrita. Num primeiro momento, vimos o paradigma da Representação Clássica do indivíduo da razão universal se esfumar, ao lado de uma concepção de objetividade possível na perspectiva da “realidade”. O homem aqui é o Ser do homem, no sentido do homem genérico e abstrato. A realidade possuiria uma dimensão objetiva capaz de ser apreendida através de esquemas conceituais precisos e universalizantes. As análises de Foucault sobre um quadro de um pintor do século XVII; de Simmel sobre os retratos de um pintor do mesmo século; a observação de Bourdieu a respeito dos usos sociais da fotografia; as reflexões de Benjamim sobre a “era da reprodutibilidade técnica” e, por fim, a reflexão de Rosenfeld, nos mostrou a dimensão e o significado de tal processo para uma alteração radical nas diversas formas de se fazer arte. Procuramos mostrar também as aproximações de tal processo mudanças de cunho sócio-histórico, alterações no sistema capitalista de produção, e também nas “estruturas” da sociedade moderna. Desse modo, tentamos sugerir uma outra via para as análises sociológicas da literatura, ou se quisermos, da relação “literatura” e “sociedade”, mais próxima de uma perspectiva capaz de apreender a dimensão sutil e os elementos internos de uma obra os associando - numa relação de dependência relativa e recíproca – com processos de alteração e mudança tecnológica, urbana, política e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O rumor das línguas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, v.1. São Paulo. Editora Brasiliense: 1994

BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno – Dez Grandes Escritores*. São Paulo. Companhia das Letras: 1989

_____. & MACFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo. Companhia das Letras: 1989

BOURDIEU, Pierre, *Um arte médio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2003 pp. 9-171