

Paul Sartre, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Iluminismo, 2004.

NOTAS

¹ Ocorre o mesmo, em graus distintos, com a atitude do espectador em face das outras obras de arte (quadros, sinfonias, estátuas etc.).

² Na *vida prática*, todo meio é susceptível de ser tomado como fim, desde o momento em que procuramos atingi-lo, e todo fim se revela um meio de se atingir um outro fim.

³ Houve quem se abalasse com esta última observação. Peço então que me citem um só bom romance cujo propósito expresse seja o de servir à opressão, um só que tenha sido escrito contra os judeus, contra os negros, contra os operários, contra os povos colonizados. "Se não existe", dirão, "nada impede que venha a ser escrito algum dia". Mas será preciso reconhecer, então, que você é um teórico abstrato. Você, não eu. Pois é em nome da sua concepção abstrata da arte que você afirma a possibilidade de um fato que jamais se produziu, ao passo que eu me limito a propor uma explicação para um fato reconhecido.

III

Para quem se escreve?

À primeira vista, não haveria dúvida: escreve-se para o leitor universal; e vimos, com efeito, que a exigência do escritor se dirige, em princípio, a *todos* os homens. Mas as descrições precedentes são ideais. Na verdade, o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve. É perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos: os valores eternos são muito descartados. (A própria liberdade, considerada *sub specie aeternitatis*, parece um galho seco: tal como o mar, ela sempre recomeça; não é nada mais do que o movimento pelo qual perpetuamente nos desprendemos e nos libertamos. Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros)

Paul Sartre, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Star, 2004.

NOTAS

¹ Ocorre o mesmo, em graus distintos, com a atitude do espectador em face das outras obras de arte (quadros, sinfonias, estátuas etc.).

² Na *vida prática*, todo meio é susceptível de ser tomado como fim, desde o momento em que procuramos atingi-lo, e todo fim se revela um meio de se atingir um outro fim.

³ Houve quem se abalasse com esta última observação. Peço então que me citem um só bom romance cujo propósito expresse seja o de servir à opressão, um só que tenha sido escrito contra os judeus, contra os negros, contra os operários, contra os povos colonizados. "Se não existe", dirão, "nada impede que venha a ser escrito algum dia". Mas será preciso reconhecer, então, que você é um teórico abstrato. Você, não eu. Pois é em nome da sua concepção abstrata da arte que você afirma a possibilidade de um fato que jamais se produziu, ao passo que eu me limito a propor uma explicação para um fato reconhecido.

III

Para quem se escreve?

À primeira vista, não haveria dúvida: escreve-se para o leitor universal; e vimos, com efeito, que a exigência do escritor se dirige, em princípio, a *todos* os homens. Mas as descrições precedentes são ideais. Na verdade, o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve. É perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos: os valores eternos são muito descarnados. (A própria liberdade, considerada *sub specie aeternitatis*, parece um galho seco: tal como o mar, ela sempre recomeça; não é nada mais do que o movimento pelo qual perpetuamente nos desprendemos e nos libertamos. Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros)

Paul Sartre, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Star, 2004.

NOTAS

¹ Ocorre o mesmo, em graus distintos, com a atitude do espectador em face das outras obras de arte (quadros, sinfonias, estátuas etc.).

² Na *vida prática*, todo meio é susceptível de ser tomado como fim, desde o momento em que procuramos atingi-lo, e todo fim se revela um meio de se atingir um outro fim.

³ Houve quem se abalasse com esta última observação. Peço então que me citem um só bom romance cujo propósito expresse seja o de servir à opressão, um só que tenha sido escrito contra os judeus, contra os negros, contra os operários, contra os povos colonizados. "Se não existe", dirão, "nada impede que venha a ser escrito algum dia". Mas será preciso reconhecer, então, que você é um teórico abstrato. Você, não eu. Pois é em nome da sua concepção abstrata da arte que você afirma a possibilidade de um fato que jamais se produziu, ao passo que eu me limito a propor uma explicação para um fato reconhecido.

III

Para quem se escreve?

À primeira vista, não haveria dúvida: escreve-se para o leitor universal; e vimos, com efeito, que a exigência do escritor se dirige, em princípio, a *todos* os homens. Mas as descrições precedentes são ideais. Na verdade, o escritor sabe que fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve. É perigosamente fácil ir logo falando de valores eternos: os valores eternos são muito descartados. (A própria liberdade, considerada *sub specie aeternitatis*, parece um galho seco: tal como o mar, ela sempre recomeça; não é nada mais do que o movimento pelo qual perpetuamente nos desprendemos e nos libertamos. Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros)

homens. Mas o que conta, neste caso, é a figura singular do obstáculo a vencer, da resistência a superar; é ela que dá, em cada circunstância, sua feição à liberdade. Se o escritor decidiu dizer tolices, como quer Benda, pode falar, em belas frases, dessa liberdade eterna, reivindicada ao mesmo tempo pelo nacional-socialismo, pelo comunismo stalinista e pelas democracias capitalistas. Não incomodará ninguém, pois não se dirigirá a ninguém: já lhe concederam antecipadamente tudo o que pede. Mas é um sonho abstrato, quer queira ou não, e mesmo que cobice louros eternos, o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe. De fato, ainda não se notou suficientemente que uma obra do espírito é naturalmente *alusiva*. Ainda que o propósito do autor seja dar a mais completa representação do seu objeto, ele jamais conta *tudo*; sempre sabe de coisas que não diz. É que a linguagem é elíptica. Se desejo comunicar a meu vizinho que uma vespa entrou pela janela, não há necessidade de longos discursos. "Cuidado!" ou "Ei!" — basta uma palavra, um gesto — desde que ele veja a vespa, tudo está resolvido. Supondo que uma gravação reproduzisse, sem comentários, as conversas cotidianas de um casal de Provins ou de Angoulême, não entenderíamos nada: faltaria o *contexto*; isto é, as lembranças e as percepções comuns, a situação do casal e suas atividades, numa palavra, o mundo tal como cada um dos interlocutores sabe que aparece aos olhos do outro. O mesmo ocorre com a leitura: os indivíduos de uma mesma época e de uma mesma coletividade, que viveram os mesmos eventos, que se colocam ou eludem as mesmas questões, têm um mesmo gosto na boca, têm uns com os outros a mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres. Eis por que não é preciso escrever tanto: há palavras-chaves. Se eu reláto a ocupação alemã a um público americano, serão necessárias muitas análises e precauções; perderei vinte páginas para dissipar prevenções, preconceitos, lendas; depois será preciso que sustente as minhas posições a cada passo; que procure na história dos Estados Unidos imagens e símbolos que permitam compreender a nossa; que mantenha sempre presente em meu espírito a diferença entre o nosso pessimismo de velhos e o seu otimismo de crianças. Agora, se escrevo sobre o

mesmo assunto para franceses, estaremos em casa: bastarão estas palavras, por exemplo: "um concerto de música militar alemã no coreto de um jardim público", e tudo estará dito: uma amarga primavera, um parque numa cidadezinha do interior, homens de cabeça raspada soprando nos instrumentos, transeuntes cegos e surdos que apressam o passo, dois ou três ouvintes carrancudos sob as árvores, essa alvorada inútil à França, que se perde no céu, nossa vergonha e nossa angústia, nossa cólera, nosso orgulho também. Assim, o leitor a quem me dirijo não é nem Micrômegas nem o Ingênuo, nem tampouco Deus pai. Não tem a ignorância do bom selvagem, a quem é preciso explicar tudo, desde os princípios; não é um espírito neutro nem uma tábula rasa. Também não tem a onisciência de um anjo ou do Pai Eterno; eu lhe desvendo certos aspectos do universo, aproveito o que sabe para ensinar-lhe o que não sabe. Suspenso entre a ignorância total e o conhecimento total, possui uma bagagem definida que varia de um momento a outro e basta para revelar a sua *historicidade*. De fato, não se trata de uma consciência instantânea, de uma pura afirmação intemporal de liberdade; ele tampouco pára acima da história: está engatado nela. Os autores também são históricos; e é justamente por isso que alguns deles almejam escapar à história por um salto na eternidade. Entre esses homens mergulhados na mesma história e que contribuem do mesmo modo para fazê-la, um contato histórico se estabelece por intermédio do livro. Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor nos incita não é uma pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade *não é*, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular. Existe em cada um, assim, um recurso implícito a instituições, a costumes, a certas formas de opressão e de conflito, à sabedoria ou à loucura do dia, a paixões duráveis e obstinações passageiras, a superstições e a conquistas recentes do bom senso, a evidências e ignorâncias, a formas peculiares de raciocinar, que as ciências puseram em moda e que aplicamos a todos os campos: a esperanças, temores, hábitos da sensibilidade, da imaginação e até mesmo da percepção; enfim, aos costumes e valores

recebidos, a todo um mundo que o autor e o leitor têm em comum. É esse mundo bem conhecido que o autor anima e impregna com sua liberdade, e é a partir dele que o leitor deve realizar a sua libertação concreta; ele é a alienação, a situação, a história, é ele que deve recuperar e assumir, é ele que deve mudar ou conservar, para mim e para os outros. Pois se o aspecto imediato da liberdade é negatividade, sabe-se que não se trata do poder abstrato de dizer não, mas de uma negatividade concreta, que retém em si aquilo que nega e dele se impregna por inteiro. E como as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema. Assim, todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam. Eu poderia comparar o retrato de Nathanaël a partir de *Les nourritures terrestres* [Os frutos da terra]; a alienação de que é convidado a libertar-se, vejo que é a sua família, os imóveis que possui ou possuirá por herança, o projeto utilitário, um moralismo aprendido, um teísmo estreito; vejo também que tem cultura e lazeres, uma vez que seria absurdo propor Ménélaque como exemplo a um operário, a um desempregado, a um negro norte-americano; sei que ele não está ameaçado por nenhum perigo exterior, nem pela fome, nem pela guerra, nem pela opressão de uma classe ou de uma raça; o único perigo que corre é o de ser vítima do seu próprio meio; portanto, é um branco, ariano, rico, herdeiro de uma grande família burguesa que vive numa época relativamente estável e ainda fácil, em que a ideologia da classe dominante mal começa a declinar: é precisamente esse Daniel de Fontanin que Roger Martin du Gard nos apresentou mais tarde como um admirador entusiasmado de André Gide.

Para tomar um exemplo ainda mais próximo, é surpreendente que *Le silence de la mer*, obra escrita por um resistente da primeira hora e cujo objetivo é claro a nossos olhos, não tenha encontrado senão hostilidade nos meios emigrados de Nova York, de Londres e até mesmo da Argélia, tendo se chegado até mesmo a tachar o seu autor de colaboracionista. É que

Vercors não tinha em mira *aquela* público. Na zona ocupada, ao contrário, ninguém duvidou das intenções do autor, nem da eficácia da sua obra: ele escrevia para nós. Não creio, com efeito, que se possa defender Vercors dizendo que o seu alemão é verdadeiro, verdadeiros o velho francês e a sua mocinha francesa. Koestler escreveu a esse respeito algumas boas páginas: o silêncio dos dois franceses não tem verossimilhança psicológica; tem até mesmo um ligeiro sabor de anacronismo: lembra o mutismo cabeçudo dos camponeses patriotas de Maupassant durante uma outra ocupação; *outra* ocupação, com outras esperanças, outras angústias, outros costumes. Quanto ao oficial alemão, sua descrição não carece de vida, mas como se sabe, Vercors, que recusava qualquer contato com o exército de ocupação, compôs esse retrato de cabeça, combinando os elementos prováveis dessa personagem. Assim, não é em nome da *verdade* que se devem preferir essas imagens àquelas que a propaganda dos anglo-saxões forjava a cada dia. Mas, para um francês da metrópole, o romance de Vercors, em 1941, era o mais *eficaz*. Quando o inimigo está se parando de nós por uma barreira de fogo, devemos julgá-lo em bloco como a encarnação do mal: toda guerra é um maniqueísmo. É compreensível, pois, que os jornais ingleses não perdessem tempo tentando separar o joio do trigo no exército alemão. Mas, inversamente, as populações vencidas e ocupadas, misturadas aos seus vencedores, reaprendem, pelo hábito, pelos efeitos de uma propaganda habilidosa, a considerá-los como homens. Homens bons ou maus; bons e maus ao mesmo tempo. Uma obra que, em 1941, lhes apresentasse o soldado alemão como bicho-papão, faria rir e não atingiria o seu objetivo. Desde o fim de 1942, *Le silence de la mer* tinha perdido sua eficácia: é que a guerra recomeçava em nosso território: de um lado, propaganda clandestina, sabotagem, depredações, atentados; de outro, toque de recolher, deportações, prisões, torturas, execução de reféns. Uma invisível barreira de fogo separava novamente os alemães dos franceses; não queríamos mais saber se os alemães que arrancavam os olhos e as unhas de nossos amigos eram cúmplices ou vítimas do nazismo; diante deles não bastava mais guardar um silêncio altivo, que eles aliás não tolerariam: nessa fase da guerra,

só era possível estar com eles ou contra eles; em meio aos bombardeios e aos massacres, às cidades queimadas e deportações, o romance de Vercors parecia um idílio: tinha perdido o seu público. O seu público era o homem de 1941, humilhado pela derrota, mas surpreso com a cortesia do ocupante, sinceramente desejoso da paz, aterrizado pelo fantasma do bolchevismo, desorientado pelos discursos de Pétain. Para esse homem, era vão apresentar os alemães como brutos sanguinários; era preciso, ao contrário, fazer-lhe a concessão de que eles pudessem ser educados e até mesmo simpáticos, e, já que tinha descoberto com surpresa que a maioria deles eram "homens como nós", era preciso adverti-lo de que, mesmo nesse caso, a fraternidade era impossível, que os soldados estrangeiros eram tanto mais infelizes e impotentes quanto mais simpáticos pareciam, e que é preciso lutar contra uma ideologia e um regime nefastos mesmo que os homens que os trazem a nós não nos pareçam maus. E como a coisa se dirigia, em suma, a uma multidão passiva, como ainda havia bem poucas organizações importantes, e estas se mostravam muito cautelosas quanto ao recrutamento, a única forma de oposição que se podia exigir da população era o silêncio, o desprezo, a obediência forçada que faz questão de se mostrar como tal. Assim, o romance de Vercors define o seu público; ao defini-lo, define-se a si mesmo: pretende combater, no espírito da burguesia francesa de 1941, os efeitos do encontro de Montoire. Um ano e meio após a derrota, ainda estava vivo, virulento, eficaz. Daqui a meio século, não apaixonará mais ninguém. Um público mal informado o lerá ainda como um relato agradável e um pouco esmaecido acerca da guerra de 1939. Parece que as bananas são mais saborosas quando se acaba de comê-las; também as obras do espírito devem ser consumidas *in loco*.

Seria tentador recriminar a sutileza vã e o caráter indireto de qualquer tentativa de explicar uma obra do espírito pelo público a que se destina. Não seria mais simples, mais direto, mais rigoroso, tomar como fator determinante a própria condição do autor? Não seria conveniente ater-se à noção de "meio" proposta por Taine? Respondo que a explicação pelo "meio" é de fato *determinante*: o meio *produz* o escritor; é por isso que não acredito nela. O público, ao contrário, faz-lhe ape-

lo, isto é, interroga a sua liberdade. O meio é uma *vis à tergo*; o público, ao contrário, é uma expectativa, um vazio a preencher, uma *aspiração*, no sentido figurado e no próprio. Numa palavra, é o *outro*. E estou tão longe de rejeitar a explicação da obra pela situação do homem que sempre considerei o projeto de escrever como a livre superação de uma dada situação humana e *total*. No que, aliás, tal projeto não difere de outros empreendimentos. Escreve Étiemble num artigo espirituoso, mas um pouco superficial¹: "Eu estava a ponto de revisar o meu pequeno dicionário, quando o acaso colocou bem debaixo do meu nariz três linhas de Jean-Paul Sartre: 'Para nós, com efeito, o escritor não é Vestal nem Ariel. Faça o que fizer, ele está na jogada, marcado, comprometido até no seu retiro mais longínquo'. Estar na jogada, estar na chuva. Eu reconhecia aí algo próximo da frase de Blaise Pascal: 'Nós embarcamos'. Mas vi então o engajamento perder todo o valor, reduzido de repente ao fato mais banal, ao fato do príncipe e do escravo, à condição humana".

Não digo outra coisa. Acontece que Étiemble se faz de distraído. Se todos os homens embarcaram, isso não quer dizer que tenham plena consciência do fato; a maioria passa o tempo dissimulando o seu engajamento. Isso não significa necessariamente que tentem evadir-se pela mentira, pelos parafusos artificiais ou pela vida imaginária: basta-lhes velar um pouco a luz, ver as causas sem as consequências, ou vice-versa, assumir o fim silenciando sobre os meios, recusar a solidariedade com os seus pares, refugiar-se no espírito de seriedade; tirar da vida todo valor, considerando-a do ponto de vista da morte, e ao mesmo tempo, tirar da morte todo o seu horror, fugindo dela na banalidade da vida cotidiana; persuadir-se, quando se pertence à classe oprimida, de que se pode escapar à sua classe pela grandeza dos sentimentos e, quando se faz parte dos oprimidos, dissimular a cumplicidade com os opressores, sustentando que é possível se manter livre mesmo acorrentado, desde que se tenha o gosto pela vida interior. A tudo isso podem recorrer os escritores, tal como as outras pessoas. Alguns há, e são a maioria, que fornecem todo um arsenal de ardis ao leitor que quer dormir tranqüilo. Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida

grupo concreto e histórico dos seus leitores. Os camponeses negros analfabetos e os fazendeiros do Sul representam uma margem de possibilidades abstratas em torno do seu público real: afinal, um iletrado sempre pode aprender a ler; *Black boy* pode cair nas mãos do mais obstinado dos negrófobos e abrir-lhe os olhos. Isso significa apenas que todo projeto humano ultrapassa seus limites de fato, e se estende pouco a pouco até o infinito. Mas deve-se observar que existe no seio desse público de fato uma pronunciada ruptura. Para Wright, os leitores negros representam a subjetividade. A mesma infância, as mesmas dificuldades, os mesmos complexos: meia palavra basta, eles compreendem com o coração. Tentando esclarecer a sua situação pessoal, leva os a se esclarecerem sobre si mesmos. A vida que levam no dia-a-dia, no imediato, e que suportam sem encontrar palavras para formular seus sofrimentos, ele a mediatiza, nomeia, mostra a eles; o escritor é a consciência deles, e o movimento/pelo qual ele se eleva do nível imediato até a retomada reflexiva de sua condição é o movimento de toda a sua raça. Mas, qualquer que seja a boa vontade dos leitores brancos, estes representam o *Outro* para um autor negro. Não viveram o que ele viveu, não podem compreender a condição dos negros senão no limite de um esforço extremo e apoiando-se em analogias que a cada instante correm o risco de traí-los. Por outro lado, Wright não conhece muito bem os brancos: é apenas de fora que imagina a sua orgulhosa segurança e aquela tranqüila certeza, comum a todos os arianos brancos, de que o mundo é branco e eles são os seus proprietários. Para os brancos, as palavras que Wright traça no papel não têm o mesmo contexto que têm para os negros: é preciso escolhê-las um pouco ao acaso, pois ele ignora as ressonâncias que terão nessas consciências estrangeiras. E quando lhes fala, a própria finalidade muda: trata-se agora de comprometê-los e fazer com que eles avaliem as suas responsabilidades, é preciso indigná-los e envergonhá-los. Assim, cada obra de Wright contém aquilo que Baudelaire teria chamado de "dupla postulação simultânea": cada palavra remete a dois contextos; a cada frase duas forças incidem simultaneamente, determinando a incomparável tensão do seu relato.

Falasse ele apenas aos brancos, talvez se mostrasse mais prolixo, mais didático, também mais injurioso; falasse apenas aos negros, mais elíptico ainda, mais cúmplice, mais elegíaco. No primeiro caso, sua obra se aproximaria da sátira; no segundo, da lamentação profética: Jeremias falava apenas aos judeus. Mas Wright, escrevendo para um público dividido, soube ao mesmo tempo manter e superar essa divisão; disto fez o pretexto para uma obra de arte.

O escritor consome e não produz, mesmo que tenha decidido servir com os seus escritos aos interesses da comunidade. Suas obras permanecem gratuitas, portanto inestimáveis; seu valor de mercado é fixado arbitrariamente. Em certas épocas recebe uma pensão; noutras, cabe-lhe uma percentagem sobre a venda dos livros. Mas não há, na sociedade atual, nenhuma medida comum entre a obra do espírito e a sua remuneração percentual, como também não havia entre o poema e a pensão régia no Antigo Regime. No fundo, o escritor não é pago; é alimentado, mais ou menos bem, segundo a época. E não poderia ser de outro modo, pois sua atividade é *inútil*: não é nada *útil*, e por vezes é até *nocivo* que a sociedade tome consciência de si mesma. Justamente, o útil se define no contexto de uma sociedade constituída e em função de instituições, valores e fins já fixados. Se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê *visita*, ocorre, por esse fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a intima a assumir-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda; perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá à sociedade uma consciência infeliz e por isso se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper. Pois a passagem ao imediato, que só pode ocorrer pela negação do imediato, é uma revolução permanente. Só mesmo as classes dirigentes podem se dar o luxo de remunerar uma atividade tão improdutiva e tão perigosa e, se o fazem, é ao mesmo tempo por uma questão

e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação. Mas, se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir da sua condição, é preciso lembrar ainda que a sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor. É um judeu, talvez, e tcheco, e de origem rural. Mas é um escritor judeu, um escritor tcheco e de origem rural. Quando tentei, em outro artigo, definir a situação do judeu, não encontrei senão isto: "O judeu é um homem que os outros homens consideram judeu, e que tem a obrigação de escolher-se a si mesmo a partir da situação que lhe é dada". Pois há qualidades que nos vêm unicamente dos julgamentos alheios. Quanto ao escritor, o caso é mais complexo, pois ninguém é obrigado a escolher-se escritor. Assim, na origem está a liberdade: sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever. Mas de imediato vem o seguinte: eu me torno um homem que os outros homens consideram como escritor, isto é, que deve responder a certa demanda e se vê investido de bom grado ou à força, de certa função social. Qualquer que seja o papel que ele queira desempenhar, tem de fazê-lo a partir da representação que os outros têm dele. Pode querer modificar o papel atribuído ao homem de letras numa dada sociedade, mas para mudá-lo é preciso primeiro se amoldar nele. Além disso, o público intervém, com seus costumes, sua visão do mundo, sua concepção da sociedade e da literatura no seio da sociedade; cerca o escritor, investe-o, e suas exigências, imperiosas ou sorrateiras, suas recusas, suas fugas são os dados de fato a partir dos quais se pode construir uma obra. Tome-mos o caso do grande escritor negro Richard Wright. Se considerarmos somente a sua condição de homem, ou seja, de um "preto" do Sul dos Estados Unidos, deslocado para o Norte, reconheceremos de imediato que ele só poderia escrever a respeito de negros e brancos *vistos pelos olhos dos negros*. Seria possível supor, ainda que só por um instante, que ele aceitasse passar a vida contemplando a Verdade, a Beleza e o Bem eternos, quando 90% dos negros do Sul estão praticamente privados do direito de voto? Caso se fale aqui em traição dos

"intelectuais", responderei que não há "intelectuais" entre os oprimidos. Os "intelectuais" são necessariamente parasitas das classes oitavas opressoras. Portanto, se um negro norte-americano descobre em si uma vocação de escritor, descobre ao mesmo tempo o seu tema: ele é o homem que vê os brancos de fora, que assimila a cultura branca pelo lado de fora, e cada livro seu mostrará a alienação da raça negra no seio da sociedade americana. Não objetivamente, à maneira dos realistas, mas apaixonadamente e de modo a comprometer o seu leitor. Mas este exame deixa indeterminada a natureza da sua obra: ele poderia ser um panfletário, um compositor de blues, o Jeremias dos negros do Sul. Se quisermos ir mais longe, devemos considerar o seu público. A quem, pois, se dirige Richard Wright? Não ao homem universal, decerto, pois na noção de homem universal entra a característica essencial de que ele não está engajado em nenhuma época em particular e de que não se comove nem mais, nem menos, com a sorte dos negros da Luisiana do que com a dos escravos romanos do tempo de Espártaco. O homem universal não seria capaz de pensar outra coisa senão os valores universais; ele é a afirmação pura e abstrata dos direitos imprescritíveis do homem. Mas Wright não pode, tampouco, pensar em destinar seus livros aos racistas brancos da Virgínia ou da Carolina, que têm suas idéias preconcebidas, e que jamais os abrirão. Nem aos camponeses negros dos alagadiços, que não sabem ler. E ainda que ele se mostre feliz com a acolhida que a Europa concede aos seus livros, é evidente que ao escrevê-los ele não pensa no público europeu. A Europa está longe, as indignações européias são ineficazes e hipócritas. Não se pode esperar muito de nações que subjugaram a Índia, a Indochina, a África negra. Bastam estas considerações para definir os seus leitores: ele se dirige aos negros cultos do Norte e aos americanos brancos de boa vontade (intelectuais, democratas de esquerda, radicais, operários filiados a sindicatos progressistas).

Não que ele não pretenda atingir, através destes, a todos os homens; é que, justamente, quer atingi-los *através deles*: assim como a liberdade eterna se deixa entrever no horizonte da libertação histórica e concreta que ele almeja, assim também a universalidade do gênero humano está no horizonte do

de tática e por um mal-entendido. Mal-entendido para a maioria: livres de preocupações materiais, os membros da elite dirigente são suficientemente liberados para desejar tomar de si mesmos uma consciência reflexiva; querem recuperar-se, e encorajam o artista de lhes apresentar uma imagem de si mesmos, sem se dar conta de que em seguida deverão assumi-la. Tática de alguns que, tendo reconhecido o perigo, subvencionam o artista para controlar-lhe o poder de destruição. Assim, o escritor é um parasita da "elite" dirigente. Mas, funcionalmente, ele atua contra os interesses daqueles que o sustentam². Tal é o conflito original que define a sua condição. Por vezes esse conflito é manifesto; ainda se fala dos palacianos que fizeram o sucesso de *Le mariage de Figaro* [*O casamento de Figaro*], embora a obra anunciasse a morte do regime. Outras vezes o conflito se disfarça, mas existe sempre, pois nomear é mostrar e mostrar é mudar. E como essa atividade de contestação, nociva aos interesses estabelecidos, ameaça, muito modestamente, contribuir para uma mudança do regime, e como, de outro lado, as classes oprimidas não têm nem a possibilidade de ler, nem o gosto pela leitura, o aspecto objetivo do conflito pode se exprimir como antagonismo entre as forças conservadoras ou público real do escritor, e as forças progressistas ou público virtual. Numa sociedade sem classes, cuja estrutura interna seria a revolução permanente, o escritor poderia ser mediador para todos e a sua contestação apriorística poderia preceder ou acompanhar as mudanças de fato. No meu entender, esse é o sentido profundo que se deve atribuir à noção de *autocrítica*. A ampliação do seu público real até os limites do público virtual operaria na consciência do escritor uma reconciliação entre as tendências inimigas: a literatura, inteiramente libertada, representaria a *negatividade*, enquanto momento necessário da construção. Mas esse tipo de sociedade, que eu saiba, até agora não existe e pode-se duvidar de que seja possível. O conflito, portanto, permanece, e está na origem daquilo que eu chamaria de avatares do escritor e de sua consciência pesada.

O conflito se reduz à sua expressão mais simples quando o público virtual é praticamente nulo e o escritor, em lugar de se manter à margem da classe privilegiada, se deixa absorver por ela. Neste caso, a literatura se identifica com a ideologia

dos dirigentes, a mediação se opera no seio da própria classe, a contestação incide sobre o detalhe e se dá em nome de princípios incontestados. É, por exemplo, o que se produz na Europa por volta do século XII: o clérigo letrado escreve exclusivamente para outros clérigos. Mas mantém a consciência tranqüila graças ao divórcio entre o espiritual e o temporal. A Revolução cristã marcou o advento do espiritual, isto é, do próprio espírito, como negatividade, contestação e transcendência, perpétua construção, para além do reino da Natureza, da pátria *anfinatural* das liberdades. Mas era necessário que esse poder universal de superar o objeto fosse apreendido de início como um objeto; que essa negação perpétua da Natureza aparecesse em primeiro lugar como natureza; que essa faculdade de perpetuamente criar ideologias e logo deixá-las para trás começasse por se encarnar numa ideologia particular. O espiritual, nos primeiros séculos de nossa era, é cativo do cristianismo, ou, se preferirem, o cristianismo é o próprio espiritual, mas alienado. É o espírito feito objeto. Concebe-se, portanto, que em vez de aparecer como empresa comum de todos os homens, sempre recomçada, ele se manifeste primeiro como especialidade de alguns. A sociedade medieval tinha necessidades espirituais e constituiu, para atendê-las, um corpo de especialistas recrutados por cooptação. Hoje consideramos a leitura e a escrita como direitos do homem e, ao mesmo tempo, como meios de se comunicar com o Outro, quase tão naturais e espontâneos como a linguagem oral; eis por que o camponês mais inculto é um leitor em potencial. No tempo dos antigos clérigos, tratava-se de técnicas estritamente reservadas aos profissionais. Não eram praticadas por si mesmas, como exercícios do espírito, não tinham por objetivo dar acesso a esse humanismo amplo e vago que mais tarde se chamaria "as humanidades"; eram unicamente meios de conservar e transmitir a ideologia cristã. Saber ler era possuir o instrumento necessário para adquirir o conhecimento dos textos sagrados e de seus inumeráveis comentários; saber escrever era saber comentar. Os outros homens não aspiravam a possuir essas técnicas profissionais, assim como hoje não aspiramos a adquirir as técnicas do marceneiro ou do documentalista, se exercemos outra profissão. Os barões abandonam aos clérigos a tarefa de produ-

zir e preservar a espiritualidade. Por si mesmos, eram incapazes de exercer um controle sobre os escritores, como faz hoje o público, e, se não fossem auxiliados, não saberiam distinguir entre a heresia e as crenças ortodoxas. Só se abalavam quando o papa recorria ao braço secular. Então pilhavam e queimavam tudo, mas apenas porque confiavam no papa e porque nunca desdenhavam uma ocasião de pilhar. É verdade que a ideologia, em última instância, se destinava a eles, a eles e ao povo, mas era comunicada a eles oralmente pelas pregações; além do que, a Igreja teve bem cedo a seu dispor uma linguagem mais simples que a escrita: a imagem. As esculturas dos claustros e das catedrais, os vitrais, as pinturas, os mosaicos falam de Deus e da História Sagrada. A margem dessa vasta empresa de ilustração da fé, o clérigo escreve suas crônicas, suas obras filosóficas, seus comentários, seus poemas; são destinados aos seus pares, e controlados pelos superiores. Não precisa se preocupar com o efeito que as suas obras produzirão sobre as massas, pois sabe de antemão que estas não tomarão conhecimento delas; tampouco desejaria introduzir o remorso na consciência de um senhor feudal pilhador ou traçoeiro: a violência é iletrada. Não se trata, pois, para ele, de devolver ao temporal a sua imagem, nem de tomar partido, nem de destacar o espiritual da experiência histórica por um esforço contínuo. Mas, muito pelo contrário, como o escritor é da Igreja e como a Igreja é um imenso colégio espiritual que demonstra a sua dignidade pela resistência às mudanças, como a história e o temporal são uma coisa só e a espiritualidade se distingue radicalmente do temporal, como o objetivo do clérigo to é manter esta distinção, isto é, manter-se como corporação especializada frente ao secular, como, além disso, a economia é tão fragmentada e os meios de comunicação tão raros e lentos que os fatos que ocorrem numa província não afetam em absoluto a província vizinha, permitindo que cada mosteiro desfrute de sua paz particular, da mesma forma que o herói de *Os acarnianos*, enquanto o seu país está em guerra, o escritor tem por missão provar a sua autonomia entregando-se à contemplação exclusiva do Eterno. Ele afirma sem cessar que o Eterno existe e demonstra-o precisamente pelo fato de que a sua única preocupação é contemplá-lo. Neste sentido ele de

fato realiza o ideal de Benda, mas vê-se em que condições: é preciso que a literatura e a espiritualidade sejam alienadas, que uma ideologia particular triunfe, que o pluralismo feudal torne possível o isolamento dos clérigos, que a quase totalidade da população seja analfabeta e que o único público do escritor seja a confraria dos outros escritores. Não é concebível que se possa exercer ao mesmo tempo a liberdade de pensar, escrever para um público mais amplo do que a restrita coletividade dos especialistas e limitar-se a descrever o conteúdo de valores eternos e de idéias apriorísticas. A consciência tranqüila do clérigo medieval floresce sobre a morte da literatura.

No entanto, para que os escritores conservem essa consciência feliz, não é absolutamente necessário que o seu público se reduza a um corpo constituído de profissionais. Basta que se banhem na ideologia das classes privilegiadas, que sejam totalmente impregnados por ela e que não cheguem sequer a conceber outras. Mas, nesse caso, sua função se modifica: não se pede mais que sejam os *guardiões* dos dogmas, mas apenas que não sejam seus detratores. Como segundo exemplo da adesão dos escritores à ideologia constituída, pode-se pensar, creio, no século XVII francês.

Nessa época, estava em vias de completar-se a laicização do escritor e do seu público. O fenômeno certamente se origina na força expansiva da coisa escrita, do seu caráter monumental e do apelo à liberdade que toda obra do espírito contém. Mas algumas circunstâncias exteriores contribuíram, tais como o desenvolvimento da instrução, o enfraquecimento do poder espiritual, a aparição de novas ideologias expressamente destinadas ao temporal. No entanto, laicização não quer dizer universalização. O público do escritor permanece estritamente limitado. Tomado em seu conjunto, esse público se chama *societade*, e este nome designa uma fração da corte, do clero, da magistratura e da burguesia rica. Considerado singularmente, o leitor se chama "homem de bem" e exerce certa função de censura denominada *gosto*.

* Em francês, "honnête homme" (N. T.)

Em suma, é ao mesmo tempo um membro das classes superiores e um especialista. Se critica o escritor é porque ele próprio sabe escrever. O público de Corneille, de Pascal, de Descartes, é Madame de Sévigné, é o Cavaleiro de Méré, é Madame de Grignan, Madame de Rambouillet, Saint-Evremond. Hoje o público se encontra, em relação ao escritor, em estado de passividade: espera que lhe imponham idéias ou uma nova forma de arte. É a massa inerte na qual a idéia vai tomar corpo. Seu meio de controle é indireto e negativo: seria difícil dizer que ele dá a sua opinião: simplesmente compra ou não compra o livro; a relação entre o autor e o leitor é análoga àquela entre o macho e a fêmea: é que a leitura se tornou um simples meio de informação, e a escrita, um meio muito geral de comunicação. No século XVII, saber escrever já é saber escrever bem. Não que a Providência tenha repartido o dom do estilo igualmente entre todos os homens; é que o leitor, mesmo que não mais se identifique rigorosamente com o escritor, permanece um escritor em potencial. Faz parte de uma elite parasitária para a qual a arte de escrever, se não é um ofício, é ao menos a marca da sua superioridade. Lê-se porque se sabe escrever; com um pouco de sorte, teria sido possível escrever o que se lê. O público é ativo: a ele são realmente submetidas as produções do espírito; ele as julga em nome de um conjunto de valores que ele mesmo ajuda a manter. Uma revolução análoga ao romantismo não seria sequer concebível na época, pois necessitaria de uma massa indecisa que o escritor surpreende, transtorna, que anima de súbito, revelando-lhe idéias ou sentimentos que ela ignorava, e que, à falta de convicções firmes, exige perpetuamente que a violem e a fecundem. No século XVII, as convicções são inabaláveis: a ideologia religiosa veio juntar-se a uma ideologia política destilada pelo próprio plano temporal: ninguém coloca publicamente em dúvida a existência de Deus, nem o direito divino do monarca. A "sociedade" tem sua linguagem, suas graças, suas cerimônias, que espera encontrar nos livros que lê. O mesmo vale para sua concepção do tempo. Como os dois fatos históricos sobre os quais ela medita sem cessar — o passado original e a redenção — pertencem a um passado longínquo; como é desse mesmo passado que as grandes famílias di-

rigentes tiram o seu orgulho e a justificação dos seus privilégios; como o futuro não poderia trazer nada de novo, já que Deus é perfeito demais para mudar e já que as grandes potências terrestres, a Igreja e a Monarquia, só aspiram à imutabilidade, o elemento ativo da temporalidade é o passado, que é, ele próprio, uma degradação fenomênica do Eterno; o presente é um pecado perpétuo, que só pode desculpar-se na medida em que refleta, o menos mal possível, a imagem de uma época já passada; para ser escolhida, uma idéia deve provar sua antiguidade; para agradar, uma obra de arte deve inspirar-se num modelo antigo. Encontramos ainda escritores que se fazem expressamente guardiães dessa ideologia. Existem também grandes clérigos que são da Igreja e cuja única preocupação é defender o dogma. A estes se juntam os "cães de guarda" do plano temporal, historiógrafos, poetas da corte, juristas e filósofos, preocupados em estabelecer e manter a ideologia da monarquia absoluta. Mas vemos surgir, ao lado deles, uma terceira categoria de escritores, propriamente laicos, que em sua maioria aceitam a ideologia religiosa e política da época, sem se julgarem obrigados a demonstrá-la ou a conservá-la. Não escrevem a respeito da ideologia: adotam-na implicitamente; trata-se, para eles, do que chamamos há pouco de contexto ou conjunto de pressuposições comuns ao autor e aos leitores, necessárias para tornar inteligível a estes o que escreve aquele. Pertencem em geral à burguesia; são subvencionados pela nobreza; como consomem sem produzir e como a nobreza também não produz mas vive do trabalho alheio, são parasitários de uma classe parasita. Não vivem mais num coletivo, mas nessa sociedade fortemente integrada, formam uma corporação implícita e, para que nunca se esqueçam da sua origem colegiada e do antigo clericalato, o poder real escolhe alguns dentre eles e os agrupa numa espécie de colégio simbólico: a Academia. Alimentados pelo rei, lidos por uma elite, eles se preocupam unicamente em atender à demanda desse público restrito. Têm uma consciência tão tranquila, ou quase, como os clérigos do século XII. Nessa época, é impossível falar de um público virtual, distinto do público real. Acontece a La Bruyère falar dos camponeses, mas nunca fala a eles, e quando se refere à sua miséria, não é para extrair

um argumento contra a ideologia que ele aceita, mas é em nome dessa ideologia: é uma vergonha para os monarcas esclarecidos, para os bons cristãos. Assim, fala-se a respeito das massas sem consultá-las, e sem sequer conceber que um texto possa ajudá-las a tomar consciência de si mesmas. Também a homogeneidade do público baniu todas as contradições da alma dos autores. Estes não se sentem divididos entre um grupo de leitores reais, mas detestáveis, e outro de leitores virtuais, desejáveis, mas fora do seu alcance; não chegam a se questionar sobre o papel que têm a desempenhar no mundo, pois o escritor só se interroga sobre a sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando se vê obrigado a inventá-la ou reinventá-la, isto é, quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não; e quando ele próprio deve decidir qual será a sua relação com eles, caso lhe seja dado atingi-los. Os autores do século XVII têm uma função definida porque se dirigem a um público esclarecido, rigorosamente delimitado e ativo, que exerce sobre eles um controle permanente; ignorados pelo povo, o seu ofício é devolver à elite que os sustenta a sua imagem. Mas há várias maneiras de se devolver uma imagem: alguns retratos são, em si, uma contestação; é que são feitos de fora e sem paixão, por um pintor que recusa qualquer cumplicidade com o seu modelo. Mas para que um escritor possa conceber a simples idéia de traçar um retrato-contestação do seu leitor real, é preciso que tenha tomado consciência de uma contradição entre ele mesmo e o seu público, ou seja, é preciso que chegue *de fora* até os seus leitores e que os considere com espanto, ou que sinta pesar sobre a pequena sociedade que forma com eles o olhar espantado das consciências estranhas (minorias étnicas, classes oprimidas etc.). Mas no século XVII, já que o público virtual não existe e já que o artista aceita sem criticar a ideologia da elite, o escritor se faz cúmplice do seu público; nenhum olhar estranho vem perturbá-lo em seus exercícios. Nem o prosador é maldito, nem sequer o poeta. Eles não têm de decidir, a cada obra, qual o sentido e o valor da literatura, pois esse sentido e esse valor são determinados pela tradição; solidamente integrados numa sociedade hierarquizada, não conhecem o orgu-

lho nem a angústia da singularidade; numa palavra, são *clássicos*. De fato, existe classicismo quando uma sociedade adquiriu uma forma relativamente estável e se imbuu do mito da sua própria perenidade, isto é, quando confunde o presente com o eterno e a historicidade com o tradicionalismo, quando a hierarquia de classes é tal que o público virtual nunca é mais amplo do que o público real, e quando cada leitor é, para o escritor, um crítico qualificado e um censor, quando o poder da ideologia religiosa e política é tão forte e as interdições tão rigorosas que não se trata, em caso algum, de descobrir novos territórios para o pensamento, mas apenas de dar forma aos *lugares-comuns* adotados pela elite, de modo que a literatura — que é, como vimos, a relação concreta entre o escritor e seu público — seja uma cerimônia de *reconhecimento* análoga a uma saudação, isto é, a afirmação cerimoniosa de que autor e leitor pertencem ao mesmo mundo e têm a mesma opinião sobre todas as coisas. Assim, cada produção do espírito é também um ato de cortesia, e o estilo é a suprema cortesia do autor para com o leitor; e o leitor, por sua vez, nunca se cansa de encontrar os mesmos pensamentos nos livros mais diversos, pois esses pensamentos são os seus e ele não faz questão nenhuma de adquirir outros, apenas pede que lhe apresentem, com magnificência, os que ele já possui. Em consequência, o retrato que o autor apresenta ao seu leitor é necessariamente abstrato e cúmplice; dirigindo-se a uma classe paritária, ele não saberia mostrar o homem no trabalho, nem, de modo geral, as relações entre o homem e a natureza exterior. Como, por outro lado, há corpos de especialistas que, sob o controle da Igreja e da Monarquia, tratam de manter a ideologia espiritual e temporal, o escritor nem sequer suspeita da importância dos fatores econômicos, religiosos, metafísicos e políticos na constituição da pessoa; e como a sociedade em que vive confunde o presente com o eterno, ele nem consegue imaginar a mais ligeira mudança naquilo que chama de natureza humana; concebe a história como uma série de acidentes que afetam o homem eterno na superfície, sem modificá-lo em profundidade e, caso precisasse atribuir um sentido à duração histórica, veria nela, ao mesmo tempo, uma repetição eterna, tal que os acontecimentos anteriores possam e devam for-

necer lições aos contemporâneos, e um processo de ligeira involução, pois os acontecimentos capitais da história há muito tempo pertencem ao *passado* e como a perfeição nas letras já foi atingida desde a Antiguidade, os modelos antigos lhe parecem inigualáveis. Em tudo isso, mais uma vez, o escritor está plenamente de acordo com o seu público, que considera o trabalho como uma maldição, que *não experimenta* a sua situação na história e no mundo, pela simples razão de que é uma situação privilegiada e o seu único problema é a fé, o respeito pelo monarca, a paixão, a guerra, a morte e a cortesia. Em suma, a imagem do homem clássico é puramente psicológica porque o público clássico só tem consciência de sua psicologia. É preciso entender ainda que também essa psicologia é tradicionalista; não está preocupada em descobrir verdades profundas e novas sobre o coração humano, nem levantar hipóteses: é nas sociedades instáveis, e quando o público se distribui por diversas camadas sociais, que o escritor, dividido e descontente, inventa explicações para as suas angústias. A psicologia do século XVII é puramente descritiva: não se baseia tanto na experiência pessoal do autor; corresponde mais à expressão estética daquilo que a elite pensa de si mesma. La Rochefoucauld recolhe nos divertimentos de salão a forma e o conteúdo das suas máximas; a casuística dos Jesuítas, a etiqueta das Preciosas, o jogo dos retratos, a moral de Nicole, a concepção religiosa das paixões, estão na origem de uma centena de outras obras; as comédias se inspiram na psicologia antiga e no bom senso elementar da alta burguesia. Nessas obras a sociedade se contempla, encantada, pois reconhece aí os conceitos que forma sobre si mesma; não pede que lhe revelem o que ela é, mas que lhe reflitam o que ela acredita ser. Não há dúvida de que algumas sátiras são permitidas, mas através dos panfletos e das comédias é a elite inteira que realiza, em nome da sua moral, a limpeza e a purgação necessárias à sua saúde; nunca é de um ponto de vista *exterior* às classes dominantes que se zomba dos marqueses ridículos, dos litigantes ou das Preciosas; trata-se sempre de figuras excêntricas, inassimiláveis por uma sociedade civilizada, e que vivem à margem da vida coletiva. Se se recrimina o Misanthropo, é porque lhe falta cortesia; Cathos e Madelon, é porque

a têm em excesso. Filaminte contesta os preconceitos acerca da mulher; o burguês fidalgo é odioso para os burgueses ricos, cuja modéstia é altiva, e que conhecem a grandeza e a humildade da sua condição; ao mesmo tempo, é odioso para os fidalgos, por querer forçar o acesso à nobreza. Essa sátira interna e, por assim dizer, fisiológica, não se compara à grande sátira de Beaumarchais, de P.-L. Courier, de J. Vallès, de Céline: é menos corajosa e muito mais impiedosa, pois traduz a ação repressiva que a coletividade exerce sobre o fraco, o doente, o inadaptado; é o riso impiedoso de um bando de garotos diante das falhas desajeitadas do "pato" da turma.

De origem e hábitos burgueses, mais semelhante, em sua vida doméstica, a Oronte e a Chrysale do que a seus brilhantes e agitados confrades de 1780 ou 1830, recebido, porém, na sociedade dos grandes e subvencionado por eles, ligeiramente sobrevalorizado na escala social, convencido no entanto de que o talento não substitui o berço, dócil às admoestações dos padres, respeitador do poder real, feliz por ocupar um lugar modesto no imenso edifício cujos pilares são a Igreja e a Monarquia, um pouco acima dos comerciantes e dos universitários, abaixo dos nobres e do clero, o escritor exerce o seu ofício com a consciência tranqüila, convencido de que chegou tarde demais, de que tudo está dito e convém apenas repeti-lo de uma forma agradável. A glória que o espera, concede-a como uma imagem diluída dos títulos hereditários e, se acredita que ela será eterna, é porque nem imagina que a sociedade dos seus leitores possa ser abalada por mudanças sociais; assim, a permanência da casa real lhe parece uma garantia da permanência do seu renome.

No entanto, quase a despeito de si mesmo, o espelho que apresenta modestamente aos seus leitores é mágico: ele cativa e compromete. Mesmo que tudo seja feito para lhes oferecer apenas uma imagem aduladora e cúmplice, mais subjetiva que objetiva, mais interior que exterior, essa imagem não deixa de ser uma obra de arte, ou seja, tem o seu fundamento na liberdade do autor e constitui um apelo à liberdade do leitor. Por ser uma imagem bela, ela é de vidro, o recuo estético a coloca fora de alcance. Impossível nela comprar-se, encontrar um calor confortável, uma indulgência discreta;

ainda que formada pelos lugares-comuns da época e pelas complacências cochichadas que unem os contemporâneos como um cordão umbilical, essa imagem é sustentada por uma liberdade, e por isso ganha uma outra espécie de objetividade. É de fato *a si própria* que a elite encontra no espelho; mas a si própria tal como se veria se chegasse aos extremos da severidade. Não se cristaliza em objeto pelo olhar do Outro, pois nem o camponês nem o artesão chegam a ser, para ela, o *Outro*, e o ato de apresentação reflexiva que caracteriza a arte do século XVII é um processo estritamente interno: entretanto, leva aos seus limites o esforço de cada um para ver claro em si mesmo; é um *cogito* permanente. Esse ato, sem dúvida, não questiona a ociosidade, nem a opressão, nem o parasitismo; é que esses aspectos da classe dirigente só se revelam aos observadores que se situam fora dela; assim, a imagem devolve a ela é estritamente psicológica. Mas as condutas espontâneas, passando ao estado reflexivo, perdem a sua inocência e a desculpa do imediatismo: é preciso assumi-las ou mudá-las. E é de fato um mundo de polidez e de cerimônias que se oferece ao leitor, mas este já começa a emergir desse mundo, pois se vê convidado a conhecê-lo e a reconhecer-se nele. Nesse sentido, Racine tem razão ao dizer, a propósito de *Phèdre* [Fedra], que "as paixões são apresentadas aos olhos apenas para mostrar toda a desordem que provocam". Desde que não se entenda, por essa afirmação, que o seu propósito tenha sido expressamente inspirar horror ao amor. Mas pintar a paixão já é superá-la, despojar-se dela. Não é por acaso que, na mesma época, os filósofos se propunham a curar-se da paixão pelo conhecimento. E como normalmente se agracia com o nome de *moral* o exercício de reflexão da liberdade em face das paixões, é preciso reconhecer que a arte do século XVII é eminentemente moralizadora. Não que tenha o objetivo declarado de ensinar a virtude, nem que esteja envenenada pelas boas intenções que fazem a má literatura, mas, pelo simples fato de propor em silêncio ao leitor a sua própria imagem, torna-a insuportável para ele. Moralizadora: é ao mesmo tempo uma definição e uma limitação. É *apenas* moralizadora; se propõe ao homem transcender o plano psicológico para atingir o plano moral, é que considera resolvidos os proble-

mas religiosos, metafísicos, políticos e sociais; mas nem por isso a sua ação deixa de ser "católica". Como confunde o homem universal com os homens particulares que detêm o poder, não se dedica à libertação de nenhuma categoria concreta de oprimidos; o escritor, porém, se bem que totalmente assimilado pela classe opressora, não é de modo algum seu cúmplice: sua obra é incontestavelmente libertadora, pois tem como efeito, no interior dessa classe, libertar o homem de si mesmo.

Focalizamos até aqui o caso em que o público virtual do escritor era nulo, ou quase, e em que nenhum conflito dividia o seu público real. Vimos que o escritor podia então aceitar com a consciência tranqüila a ideologia vigente e lançava seus apelos à liberdade dentro dessa própria ideologia. Se o público virtual aparece de repente, ou se o público real se fragmenta em facções inimigas, tudo muda. Falta-nos considerar agora o que acontece com a literatura quando o escritor é levado a recusar a ideologia das classes dirigentes.

O século XVIII representa a grande chance, única na história, e o paraíso logo perdido dos escritores franceses. A condição social destes não mudou: originários, com poucas exceções, da classe burguesa, mudam de classe pelos favores dos poderosos. O círculo de seus leitores reais se ampliou sensivelmente, já que a burguesia se pôs a ler, mas as classes "inferiores" continuam a ignorá-los, e se os escritores falam delas com mais freqüência do que La Bruyère ou Fénelon, nunca se dirigem a elas, nem mesmo em pensamento. Porém uma transformação profunda dividiu o seu público em dois; agora é preciso satisfazer a demandas contraditórias; é a *tenção* que caracteriza, desde a origem, a situação desses escritores. Essa tensão se manifesta de maneira muito particular. De fato, a classe dirigente perdeu a confiança na sua ideologia. Ela se colocou em posição de defesa; tenta, até certo ponto, retratar a difusão das novas idéias, mas não pode evitar imbuir-se delas. Compreendeu que os seus princípios religiosos e políticos eram os melhores instrumentos para consolidar o seu poder, mas justamente porque vê aí apenas instrumentos, deixou de crer inteiramente neles; a verdade *pragmática* substituiu a verdade revelada. A censura e as interdições, embora mais visíveis, dissimulam uma fraqueza secreta e um cinismo

de desespero. Não há mais *clérigos* intelectuais: a literatura de igreja é uma vã apologética, um punho cerrado agarrando dogmas que escapam; uma literatura que é feita contra a liberdade, que se dirige ao respeito, ao medo, ao interesse e, deixando de ser livre apelo aos homens livres, deixa de ser literatura. Essa elite desorientada se volta para o verdadeiro escritor e lhe pede o impossível: que não a poupe da sua severidade, se faz questão, mas que insufe ao menos um pouco de liberdade numa ideologia que se estiola; que se dirija à razão dos seus leitores, tentando convencê-la a adotar dogmas que, com o tempo, já se tornaram irracionais. Em suma, que se torne propagandista sem deixar de ser escritor. Mas para a elite é um jogo perdido: como seus princípios não são mais evidências imediatas e não-formuladas, e como é preciso *propô-los* ao escritor para que este lhes tome a defesa, como não se trata mais de salvá-los em função deles mesmos, mas para manter a ordem, a elite lhes contesta a validade pelo próprio esforço que empenha em restabelecê-los. O escritor que consente em fortalecer essa ideologia vacilante está, pelo menos, *consentindo*: e essa adesão voluntária a princípios que outrora governavam os espíritos sem serem percebidos, o liberta deles; ele já os supera e emerge, a despeito de si mesmo, na solidão e na liberdade. A burguesia, por outro lado, que constitui o que se chama, em termos marxistas, a classe ascendente, procura se desvencilhar da ideologia que lhe é imposta e, ao mesmo tempo, aspira a constituir outra que lhe seja própria. Ora, essa "classe ascendente", que logo depois reivindicará participação nos negócios do Estado, só sofre opressão política. Diante de uma nobreza arruinada, vai adquirindo pouco a pouco a proeminência econômica; já possui o dinheiro, a cultura, o lazer. Assim, pela primeira vez, uma classe oprimida se apresenta ao escritor como um público real. Mas a conjuntura é ainda mais favorável: pois essa classe que desperta, que lê e que procura pensar não gerou um partido revolucionário organizado, que produza sua ideologia própria como fez a Igreja na Idade Média. O escritor ainda não está, como vemos que ficou mais tarde, comprimido entre a ideologia em vias de liquidação de uma classe declinante e a ideologia rigorosa da classe ascendente. A burguesia deseja luzes; sente

obscuramente que o seu pensamento é alienado e gostaria de tomar consciência de si mesma. Sem dúvida, é possível descobrir nela alguns traços de organização: sociedades materialistas, sociedades de pensamento, franco-maçonaria. Mas trata-se sobretudo de associações de pesquisa, que ficam à espera das idéias, em vez de produzi-las. Sem dúvida, assiste-se à expansão de uma forma de escrita popular e espontânea: o panfleto clandestino e anônimo. Mas essa literatura de amadores, em vez de fazer concorrência ao escritor profissional, o espicaça e o solicita, informando-o sobre as aspirações confusas da coletividade. Assim, em face de um público de semi-especialistas que se mantém com dificuldade, ainda recrutado junto à Corte e às altas esferas da sociedade, a burguesia oferece o esboço de um público de massa: em relação à literatura, ela se coloca em estado de *passividade* relativa, pois não pratica de modo algum a arte de escrever, não tem opiniões preconcebidas sobre o estilo e os gêneros literários, deixa tudo, fundo e forma, a critério do gênio do escritor.

Solicitado de ambos os lados, o escritor se encontra entre as duas facções inimigas do seu público, como árbitro do conflito. Não se trata mais de um clérigo; a classe dirigente não é a única que o sustenta; é verdade que ainda o subvenciona, mas a burguesia lhe compra os livros; ele recebe dos dois lados. Seu pai era burguês, seu filho o será: fica-se tentado, portanto, a ver nele um burguês mais dotado que os outros mas igualmente oprimido, que tomou conhecimento da sua situação sob a pressão das circunstâncias históricas; numa palavra, um espelho interior por meio do qual a burguesia inteira toma consciência de si mesma e de suas reivindicações. Mas seria uma visão superficial: ainda não se insistiu bastante no fato de que uma classe só adquire sua consciência de classe quando se vê ao mesmo tempo de dentro e de fora, ou seja, quando se beneficia de auxílios externos: é para isso que servem os intelectuais, eternamente à margem de todas as classes. E, justamente, o caráter essencial do escritor do século XVIII é uma marginalização objetiva e subjetiva. Se ainda mantém a lembrança dos seus vínculos burgueses, o favor dos poderosos o tirou fora do seu meio: não sente mais nenhuma solidariedade concreta com o seu primo advogado, com o seu

dicionamento dos meios, das nações e das classes. Ele paira, sobrevoa, é pensamento puro e puro olhar: decide escrever para reivindicar sua marginalização de classe, que ele assume e transforma em solidão; contempla os poderosos de fora, com os olhos dos burgueses, e também os burgueses de fora, com os olhos da nobreza. Mas continua mantendo com uns e outros uma cumplicidade suficiente para compreendê-los também do interior. Em consequência, a literatura, que até então era apenas uma função conservadora e purificadora de uma sociedade integrada, toma consciência, nele e por ele, da sua autonomia. Colocada, por um acaso extremo, entre aspirações confusas e uma ideologia em ruínas, tal como o escritor entre a burguesia, a Igreja e a Corte, ela afirma de repente a sua independência: não refletirá mais os lugares-comuns da coletividade, pois agora se identifica com o Espírito, ou seja, com o poder permanente de formar e criticar idéias. Naturalmente, essa retomada que a literatura faz de si mesma é abstrata e quase puramente formal, pois as obras literárias não são a expressão concreta de classe alguma; além do quê, como os escritores começam por rejeitar qualquer solidariedade profunda, se já com o meio de que provêm, seja com aquele que os adota, a literatura se confunde com a Negatividade, ou seja, com a suspeita, a recusa, a crítica, a contestação. Mas justamente por isso, ela termina por colocar, contra a espiritualidade ossificada da Igreja, os direitos de uma espiritualidade nova, em movimento, que não se confunde mais com nenhuma ideologia e se manifesta como o poder de superar perpetuamente o dado, qualquer que seja. Quando a literatura imitava modelos maravilhosos, bem abrigada no edifício da monarquia mui cristã, a preocupação com a verdade não a inquietava, pois a verdade era apenas uma qualidade muito grosseira e concreta da ideologia que a alimentava: ser verdadeiros ou simplesmente *ser* eram uma só e a mesma coisa para os dogmas da Igreja, e não se podia conceber a verdade fora do sistema. Mas a partir do momento em que a espiritualidade se torna esse movimento abstrato que atravessa e em seguida abandona no meio do caminho, como conchas vazias, todas as ideologias, a verdade também se desprende de qualquer filosofia concreta e particular; releva-se em sua independência abstrata, é ela

irmão pároco de aldeia, pois tem privilégios que estes não têm. É na corte, na nobreza, que vai buscar as suas maneiras e até as graças do seu estilo. A glória, sua esperança mais cara e sua consagração, tornou-se para ele uma noção escorregadia e ambígua: uma nova idéia de glória desponha, segundo a qual a verdadeira recompensa para um escritor é ter os seus livros devorados, quase em segredo, por um obscuro médico de Bourges, por um advogado sem causas de Reims. Mas o reconhecimento difuso desse público, que ele conhece mal, só o toca pela metade, pois recebeu de seus antecessores uma concepção tradicional da celebridade. Segundo essa concepção, é o monarca que deve consagrar o seu gênio. O sinal visível do seu sucesso é que Catarina ou Frederico o convidem à mesa; as recompensas que lhe são dadas, as dignidades que lhe são conferidas nas altas esferas, não têm ainda a impessoalidade oficial dos prêmios e das condecorações de nossas repúblicas: conservam o caráter quase feudal das relações de homem a homem. E, além disso, o mais importante: eterno consumidor numa sociedade de produtores, parasita de uma classe parasitária, o escritor se porta em relação ao dinheiro como um trabalhador e a sua remuneração: apenas o *gasta*. Portanto, mesmo que seja pobre, vive no luxo. Tudo para ele é um luxo, até mesmo e sobretudo os seus escritos. No entanto, mesmo nos aposentos do rei ele conserva uma força rude, uma vulgaridade de poderosa: Diderot, no calor de uma conversação filosófica, beliscava as coxas da imperatriz da Rússia até ficarem roxas. E, além disso, se fosse longe demais, sempre se poderia lembrar-lhe que não passava de um escrevinhador: desde as bastonadas, a prisão na Bastilha, a fuga para Londres, até as inselâmias do rei da Prússia, a vida de Voltaire foi uma série de triunfos e humilhações. O escritor por vezes desfruta das complacências passageiras de uma marquesa, mas acaba se casando com a criada desta ou com a filha de um pedreiro. Assim a sua consciência, bem como o seu público, está dividida. Mas ele não sofre por isso; ao contrário, o seu orgulho vem dessa contradição de origem: acredita que não tem compromissos com ninguém, que pode escolher seus amigos e seus adversários, e que basta tomar da pena para se livrar do con-

que se torna a idéia reguladora da literatura e o final distante do movimento crítico. Espiritualidade, literatura, verdade: essas três noções estão ligadas nesse momento abstrato e negativo da tomada de consciência; o instrumento delas é a análise, método negativo e crítico que perpetuamente dissolve os dados concretos em elementos abstratos, e os produtos da história em combinações de conceitos universais. Um adolescente resolve escrever para escapar a uma opressão que sofre e a uma solidariedade que o envergonha; às primeiras palavras que traça, acredita estar escapando de seu meio e de sua classe, de todos os meios e todas as classes, e fazendo explodir a sua situação histórica pelo simples fato de adquirir a respeito dela um conhecimento reflexivo e crítico: acima das brigas confusas desses burgueses e desses nobres, encerrados pelos próprios preconceitos numa época particular, ele se descobre, assim que toma da pena, como consciência sem data e sem lugar, em suma, como o *homem universal*. É a literatura, que o libera, é uma função abstrata e um poder *a priori* da natureza humana; é o movimento pelo qual, a cada instante, o homem se liberta da história: em suma, é o exercício da liberdade. No século XVII, quando se decidia escrever, abraçava-se uma carreira definida, com suas receitas, suas regras e seus costumes, seu lugar na hierarquia das profissões. No século XVIII, os moldes se quebram, tudo está por fazer; as obras do espírito, em vez de serem confeccionadas com maior ou menor acerto e segundo normas estabelecidas, são cada qual uma invenção particular, uma decisão do autor no que toca à natureza, ao valor e ao alcance das Belas-Letras; cada uma traz consigo as suas próprias regras e os princípios segundo os quais quer ser julgada; cada uma pretende enganar toda a literatura e abrir-lhe novos caminhos. Não é por acaso que as piores obras desse período são também aquelas que mais se prevalecem da tradição: a tragédia e a epopéia eram os frutos deliciosos de uma sociedade integrada; numa coletividade dividida, só podem subsistir como resquícios e pastiches.

Aquilo que o escritor do século XVIII reivindicava incansavelmente em suas obras é o direito de exercer, contra a história, uma razão anti-histórica e, nesse sentido, apenas revela as exigências essenciais da literatura abstrata. Não o preocupa

oferecer aos seus leitores uma consciência mais clara da classe a que pertencem: ao contrário, o apelo insistente que dirige ao público burguês é um convite a esquecer as humilhações, os preconceitos, os temores; e o que lança ao público nobre é uma solicitação para que este se despoje do seu orgulho de casta e dos seus privilégios. Como se fez universal, só pode ter leitores universais; o que ele exige da liberdade dos seus contemporâneos é que estes rompam os seus vínculos históricos e se unam a ele na universalidade. Porém, no momento mesmo em que lança a liberdade abstrata contra a opressão concreta e a razão contra a História, ele caminha no mesmo sentido do desenvolvimento histórico. De onde vem esse milagre? É que, em primeiro lugar, a burguesia, por meio de uma tática que lhe é própria, e que renovará em 1830 e 1848, aliou-se, às vésperas de tomar o poder, com as classes oprimidas, que ainda não estavam em condição de reivindicá-lo. E como os vínculos que podem unir grupos sociais tão diferentes são necessariamente muito abstratos e genéricos, a burguesia não aspira propriamente a tomar uma consciência clara de si mesma, o que a colocaria em antagonismo com os artesãos e camponeses, mas antes a fazer com que se reconheça o seu direito de comandar a oposição, já que ela está mais bem posicionada para expor junto aos poderes constituídos as reivindicações da natureza humana universal. Por outro lado, a revolução que se prepara é *política*; não há ideologia revolucionária, nem partido organizado; a burguesia quer ser esclarecida, quer que se liquide, o mais rápido possível, a ideologia que durante séculos a mistificou e alienou: mais tarde haverá tempo para substituí-la. No momento, ela aspira à liberdade de opinião, como um degrau de acesso ao poder político. Com isso, exigindo *para si* e *enquanto escritor* a liberdade de pensar e de exprimir o seu pensamento, o autor serve necessariamente aos interesses da classe burguesa. Não se pede dele mais do que isso, e mais ele não poderia fazer; em outras épocas, como veremos, o escritor pode exigir a sua liberdade de escrever com consciência pesada, pode perceber que as classes oprimidas almejam algo muito diferente dessa liberdade: assim a liberdade de pensar pode aparecer como um privilégio; aos olhos de alguns, pode passar por um meio de opressão, e a

posição do escritor corre o risco de tornar-se insustentável. Mas, às vésperas da Revolução, ele desfruta dessa chance extraordinária: basta-lhe defender a sua profissão de escritor para servir de guia às aspirações da classe ascendente.

Ele sabe disso, e se considera um guia e chefe espiritual, assumindo os riscos correspondentes. Como a elite no poder está cada vez mais agitada, e um dia lhe prodigaliza suas graças para o dia seguinte jogá-lo na Bastilha, ele ignora a tranquilidade, a mediocridade orgulhosa de que desfrutavam os seus predecessores. Sua vida gloriosa e atribulada, cheia de cumes ensolarados e quedas vertiginosas, é a de um aventureiro. Outro dia li as palavras que Blaise Cendrars colocou na epígrafe de *Rhum*: "Aos jovens de hoje, cansados da literatura, para lhes provar que um romance também pode ser um ato". Pensei então que somos muito infelizes e culpados, pois hoje precisamos provar aquilo que no século XVIII era uma evidência. Naquele tempo uma obra do espírito era duplamente um ato, pois produzia idéias que deviam originar transformações sociais e punha em risco o seu autor. E esse ato, qualquer que seja o livro considerado, se define sempre da mesma maneira: é um ato *libertador*. Não há dúvida de que também no século XVII a literatura tinha uma função libertadora, mas que se mantinha encoberta e implícita. No tempo dos enciclopedistas, não se trata mais de libertar o "homem de bem" das suas paixões, devolvendo-lhe sem complacência o reflexo delas, mas sim de contribuir com a pena para a libertação política do homem em geral. O apelo que o escritor dirige a seu público burguês, queira ele ou não, é uma incitação à revolta; o apelo que lança, ao mesmo tempo, à classe dirigente, é um convite à lucidez, ao exame crítico de si mesma, ao abandono de seus privilégios. A condição de Rousseau se assemelha muito à de Richard Wright, que escreve ao mesmo tempo para os negros esclarecidos e para os brancos: diante da nobreza, ele *testemunha*, e ao mesmo tempo convida os seus irmãos da plebe a tomarem consciência de si mesmos. Seus escritos, bem como os de Diderot, de Condorcet, vinham preparando há muito tempo não só a tomada da Bastilha, como também a noite de 4 de agosto.

Como o escritor acredita ter rompido os laços que o uniam à sua classe de origem, como fala aos seus leitores do alto da natureza humana universal, parece-lhe que o apelo que lhes lança, bem como o envolvimento em seus infortúnios, são ditados pela pura generosidade. Escrever é doar. É por aí que ele assume e salva o que há de inaceitável em sua situação de pariasa de uma sociedade laboriosa: é por aí também que toma consciência dessa liberdade absoluta e dessa gratuidade que caracterizam a criação literária. Mas, se bem que tenha sempre em vista o homem universal e os direitos abstratos da natureza humana, não se deve crer que ele encarna o "intelectual", tal como Benda o descreveu. Sim, pois uma vez que sua posição é crítica por essência, é preciso que ele tenha *alguma coisa* a criticar; e os objetos que primeiro se oferecem às suas críticas são as instituições, as superstições, as tradições, os atos de um governo tradicional. Noutros termos, já que os muros da Eternidade e do Passado que sustentavam o edifício ideológico do século XVII racham e desabam, o escritor percebe, em sua pureza, uma nova dimensão da temporalidade: o Presente. O Presente que os séculos anteriores concebiam ora como uma figuração sensível do Eterno, ora como uma emanação degradada da Antiguidade. Do futuro, ainda tem apenas uma noção confusa; mas a hora presente, que ele está vivendo e que foge, esta ele sabe que é única e que lhe pertence, que não fica nada a dever às horas mais magníficas da Antiguidade, visto que estas também começaram como horas presentes: sabe que a hora presente é a sua oportunidade e que não deve perdê-la; eis por que ele encara o combate a travar menos como uma preparação da sociedade futura do que como um empreendimento a curto prazo e de eficácia imediata. É esta instituição que é preciso denunciar — e já; é esta superstição que é preciso destruir de imediato; é esta injustiça específica que é preciso remediar. Esse senso apaixonado do presente o preserva contra o idealismo: ele não se limita a contemplar as idéias eternas da Liberdade ou da Igualdade; pela primeira vez desde a Reforma, os escritores intervem na vida pública, protestam contra um decreto iníquo, exigem a revisão de um processo; em suma, decidem que o espiritual está na rua, na feira, no mercado, no tribunal, e que o problema não

é desviar-se do plano temporal, mas, ao contrário, de voltar a ele incessantemente e superá-lo em cada circunstância particular.

Assim, a transformação radical do seu público e a crise da consciência européia investiram o escritor de uma nova função. Ele agora concebe a literatura como exercício permanente da generosidade. Ainda se submete ao controle estreito e rigoroso de seus pares, mas vislumbra, abaixo de si, uma expectativa informe e apaixonada, um desejo mais feminino, mais indiferenciado, que o livro daquela censura; ele desencarnou o espiritual e separou a sua própria causa daquela de uma ideologia agonizante; seus livros são livres apelos à liberdade dos leitores.

O triunfo político da burguesia, que os escritores haviam chamado com fervor, transtorna fundamentalmente a sua condição e questiona a própria essência da literatura; parece que fizeram todos esses esforços só para preparar com mais segurança a sua própria perda. Ao identificar a causa das belastras com a da democracia política, sem dúvida nenhuma ajudaram a burguesia a tomar o poder, mas ao mesmo tempo se expunham, em caso de vitória, a ver desaparecer o objeto das suas reivindicações, isto é, o tema perpétuo e quase único dos seus escritos. Em suma, a harmonia miraculosa que unia as exigências próprias da literatura àquela da burguesia oprimida se rompeu a partir do momento em que umas e outras foram atendidas. Enquanto milhões de homens se enfureciam por não poderem expressar os seus sentimentos, era belo exigir o direito de escrever livremente e de examinar tudo; mas a partir do momento em que a liberdade de pensamento, a liberdade de religião e a igualdade dos direitos políticos são conquistadas, a defesa da literatura se torna um jogo puramente formal, que já não agrada mais a ninguém; é preciso encontrar outra coisa. Ora, nesse mesmo instante os escritores perderam a sua situação privilegiada: ela se originava na cisão que dividia o seu público e lhes permitia atuar em duas frentes. Essas duas metades voltaram a unir-se: a burguesia absor-

veu a nobreza, ou quase isso. Os autores precisam agora atender às demandas de um público unificado. Para eles está perdida toda a esperança de saírem da sua classe de origem. Nas cidades de pais burgueses, lidos e remunerados por burgueses, será preciso que se mantenham burgueses; a burguesia, como uma prisão, volta a fechar-se sobre eles. Da classe parásita e extravagante que os sustentava por capricho, e que eles solapavam sem remorsos, em seu papel de agente duplo, conservam uma amarga nostalgia, de que levarão um século para se curar; têm a sensação de que mataram a galinha dos ovos de ouro. A burguesia inaugura novas formas de opressão, porém não é parásita; sem dúvida ela se apropriou dos instrumentos de trabalho, mas mostra-se muito diligente ao regular a maneira de organizar a produção e a distribuição dos produtos. Ela não concebe mais a obra literária como criação gratuita e desinteressada, mas sim como um serviço remunerado.

O mito justificador dessa classe laboriosa e improdutiva é o utilitarismo; de um modo ou de outro, o burguês faz o papel de intermediário entre o produtor e o consumidor; ele é o meio-termo elevado à máxima potência; portanto, no par insólvel que formam o meio e o fim, decidiu atribuir importância primordial ao meio. O fim fica subentendido, jamais é encarado de frente, passa sob silêncio; a meta e a dignidade de uma vida humana consistem em consumir-se na organização dos meios; não é sério empenhar-se sem intermediário na produção de um fim absoluto; é como ter a pretensão de encerrar Deus face a face, sem o auxílio da Igreja. Só se dará crédito às empreitadas cujo fim é o horizonte, sempre distanciado, de uma série infinita de meios. Se a obra de arte entra no círculo utilitário, se pretende ser levada a sério, será preciso que desça do céu dos fins incondicionados e se resigne a tornar-se útil, isto é, que se apresente como meio capaz de encadear outros meios. Em particular, como o burguês não se sente inteiramente seguro de si, uma vez que o seu poder não se assenta em nenhum decreto da Providência, será necessário que a literatura o ajude a se sentir burguês por direito divino. Com isso ela se arrisca, depois de ter sido, no século XVIII, a consciência pesada dos privilegiados, a tornar-se, no século XIX, a consciência tranqüila de uma classe opressora. Isso até seria

aceitável se o escritor pudesse manter aquele espírito de crítica livre, que fez a sua fortuna e o seu orgulho no século anterior. Mas agora o seu público se opõe a isso: enquanto lutava contra o privilégio da nobreza, a burguesia se acomodava à negatividade destrutiva; agora que detém o poder, passa à construção e pede que a ajudem a construir. No seio da ideologia religiosa, a contestação era possível porque o crente relacionava as suas obrigações e os seus artigos de fé com a vontade de Deus; com isso, estabelecia com o Todo-Poderoso um vínculo concreto e feudal, de pessoa a pessoa. Esse recurso ao livre-arbítrio divino introduzia, ainda que Deus fosse perfeito e acorrentado à sua perfeição, um elemento de gratuidade na moral cristã e, em consequência, um pouco de liberdade na literatura. O herói cristão é sempre Jacó em luta com o anjo; o santo contesta a vontade divina, mesmo que seja para submeter-se a ela ainda mais estreitamente. Mas a ética burguesa não deriva da Providência: suas regras universais e abstratas estão inscritas nas coisas: não são o efeito de uma vontade soberana e amável, porém pessoal, mas se assemelham antes às leis incriadas da física. Ao menos é o que se supõe, pois não é prudente examinar essas regras muito de perto. Precisamente porque a origem delas é obscura, o homem sério recusa-se a examiná-las. A arte burguesa será média ou não será nada; ela se proibirá de tocar nos princípios por medo que desmoronem³, e de sondar demasiado o coração humano por receio de nele encontrar a desordem. Nada mais assustador para o seu público do que o talento, loucura ameaçadora e feliz, que descobre o fundo inquietante das coisas por meio de palavras imprevisíveis, e, através de repetidos apelos à liberdade, vasculha o fundo ainda mais inquietante dos homens. A *facilidade* vende mais: é o talento subjugado, voltado contra si mesmo, a arte de tranquilizar por meio de discursos harmoniosos e previsíveis, de mostrar, num tom educado, que o mundo e o homem são medíocres, transparentes, sem surpresas, sem ameaças e sem interesse.

E há mais: como o burguês só se relaciona com as forças naturais através de pessoas interpostas; como a realidade material lhe aparece sob a forma de produtos manufaturados; como ele está cercado, a perder de vista, por um mundo já

humanizado que lhe devolve a própria imagem; como se limita a colher, na superfície das coisas, as significações que outros homens aí depositaram; como sua tarefa consiste essencialmente em manipular símbolos abstratos, palavras, cifras, esquemas, diagramas, para determinar por quais métodos seus assalariados repartirão os bens de consumo; como sua cultura, bem como sua profissão, o predispõem a pensar sobre pensamento, ele se convenceu de que o universo é redutível a um sistema de idéias. O burguês dissolve em idéias o esforço, o sofrimento, as necessidades, a opressão, as guerras: não existe o mal, somente um pluralismo; certas idéias vivem em liberdade: é preciso integrá-las ao sistema. Assim, ele concebe o progresso humano como um vasto movimento de assimilação: as idéias se assimilam entre si, os espíritos se assimilam entre si. Ao termo desse inenso processo digestivo, o pensamento encontrará a sua unificação, e a sociedade a sua integração total. Tal otimismo está no extremo oposto da concepção que o escritor tem da sua arte: o artista tem necessidade de uma matéria inassimilável, pois a beleza não se resolve em idéias; ainda que seja prosador e manipule signos, só haverá graça e força em seu estilo se ele for sensível à materialidade das palavras e às suas resistências irracionais. E se o artista deseja fundamentar o universo na sua obra e sustentá-lo por uma inesgotável liberdade, é precisamente porque faz uma distinção radical entre as coisas e o pensamento: sua liberdade só é homogênea à coisa porque ambas são insondáveis e, se ele quiser devolver ao Espírito o deserto ou a floresta virgem, isso não se dará transformando-os em idéias de deserto e de floresta, mas esclarecendo o Ser enquanto Ser, com sua opacidade e seu coeficiente de adversidade, pela espontaneidade indefinida da Existência. (É por isso que a obra de arte não se reduz à idéia: em primeiro lugar, porque é produção ou reprodução de um ser, isto é, de alguma coisa que nunca se deixa ser inteiramente pensada; em seguida, porque esse ser é totalmente impregnado por uma *existência*, isto é, por uma liberdade que decide quanto à própria sorte e ao valor do pensamento. É por isso também que o artista sempre teve uma compreensão particular do Mal, que não é o isolamento provisório e remediável de uma idéia, mas a irredutibilidade do mundo e do homem ao Pensamento.

Reconhece-se o burguês pelo fato de ele negar a existência das classes sociais e especialmente da burguesia. O fidalgo deseja comandar porque pertence a uma casta. O burguês fundamenta o seu poder e o seu direito de governar na maturação refinada que a posse secular dos bens deste mundo confere. Relações sintéticas, aliás, ele só admite entre o proprietário e a coisa possuída; quanto ao mais, o burguês demonstra pela análise que todos os homens são semelhantes porque são os elementos invariantes das combinações sociais, e cada um deles, independentemente do seu lugar na escala, contém a *natureza humana* por inteiro. A partir daí, as desigualdades aparecem como acidentes fortuitos e passageiros, que não podem alterar as características permanentes do *átomo social*. Não há proletariado, isto é, não há uma classe sintética da qual cada operário seria um modo passageiro; há apenas proletários, cada um isolado na sua natureza humana, e que não estão unidos entre si por uma solidariedade interna, mas somente por vínculos externos de semelhança. Entre os indivíduos que a sua propaganda analítica circunscreveu e separou, o burguês só vê relações *psicológicas*. Compreende-se: como ele não tem um domínio direto sobre as coisas, como o seu trabalho se exerce essencialmente sobre os homens, trata-se, para ele, apenas de agradar e intimidar; a cerimônia, a disciplina e a cortesia regulam a sua conduta; considera os seus semelhantes como marionetes, e se deseja adquirir algum conhecimento sobre as afeições e o caráter do homem, é que cada paixão lhe aparece como um cordão de manipulação; o breviário do burguês ambicioso e pobre é a "Arte de subir na vida", e o do rico, a "Arte de comandar". A burguesia considera, portanto, o escritor como um *expert*; se ele se envolve em meditações sobre a ordem social, ela se entedia e se assusta: tudo que pede ao escritor é que partilhe com ela a sua experiência prática do coração humano. Eis a literatura reduzida, como no século XVII, à psicologia. A psicologia de Corneille, de Pascal, de Vauvenargues, ainda era um apelo catártico à liberdade. Mas o comerciante desconfia da liberdade dos seus franceses, e o administrador desconfia da liberdade do seu vice. Tudo que desejam é que lhes forneçam receitas infalíveis para seduzir e dominar. É preciso que o homem seja governável

através de recursos fáceis e seguros; em suma, que as leis do coração sejam rigorosas e sem exceções. O chefe burguês acredita tanto na liberdade humana quanto o cientista acredita no milagre. E como sua moral é utilitária, a mola mestra da sua psicologia será o interesse. Para o escritor, não se trata mais de dirigir a sua obra, como um apelo, a liberdades absolutas, mas sim de expor as leis psicológicas que o condicionam a leitores condicionados como ele.

Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, espírito de seriedade, eis o que o escritor burguês deve refletir em primeiro lugar para o seu público. Não se pede mais dele que restitua a estranheza e a opacidade do mundo, mas que o dissolva em impressões elementares e subjetivas, facilitando a sua digestão; nem que encontre, no mais fundo da sua liberdade, os mais íntimos movimentos do coração, mas que confronte a sua "experiência" com a dos seus leitores. Suas obras são, ao mesmo tempo, inventários da propriedade burguesa, perícias psicológicas que invariavelmente procuram legitimar os direitos da elite e mostrar a sabedoria das instituições, e manuais de civilidade. As conclusões são tiradas de antemão; antecipadamente já se estabeleceu o grau de profundidade permitido à investigação, as motivações psicológicas já foram selecionadas, o próprio estilo já foi regulamentado. O público não receia nenhuma surpresa, pode comprar de olhos fechados. E a literatura é assassinada. De Émile Augier a Marcel Prévost e Edmond Jaloux, passando por Dumas filho, Pailleron, Ohnet, Bourget, Bordeaux, sempre apareceram escritores dispostos a fechar negócio e, se ousar dizer, fazer jus até o fim à própria assinatura. Não é por acaso que escreveram maus livros: se tinham talento, foi preciso escondê-lo.

Os melhores se recusaram. Essa recusa salva a literatura, porém lhe fixa os traços característicos durante cinquenta anos. De fato, desde 1848 até a guerra de 1914, a unificação radical do público leva o autor a escrever, por princípio, *contra todos os seus leitores*. Ele vende a sua produção, mas despreza os que a compram e se esforça por decepcionar-lhes os desejos; estão convencidos de que vale mais ser desconhecido do que célebre, e que o sucesso, se acaso chega ao artista em vida, se explica por um mal-entendido. E se porventura o

Reconhece-se o burguês pelo fato de ele negar a existência das classes sociais e especialmente da burguesia. O fidalgo deseja comandar porque pertence a uma casta. O burguês fundamenta o seu poder e o seu direito de governar na maturação refinada que a posse secular dos bens deste mundo confere. Relações sintéticas, aliás, ele só admite entre o proprietário e a coisa possuída; quanto ao mais, o burguês demonstra pela análise que todos os homens são semelhantes porque são os elementos invariantes das combinações sociais, e cada um deles, independentemente do seu lugar na escala, contém a *natureza humana* por inteiro. A partir daí, as desigualdades aparecem como acidentes fortuitos e passageiros, que não podem alterar as características permanentes do *átomo social*. Não há proletariado, isto é, não há uma classe sintética da qual cada operário seria um modo passageiro; há apenas proletários, cada um isolado na sua natureza humana, e que não estão unidos entre si por uma solidariedade interna, mas somente por vínculos externos de semelhança. Entre os indivíduos que a sua propaganda analítica circunscreveu e separou, o burguês só vê relações *psicológicas*. Compreende-se: como ele não tem um domínio direto sobre as coisas, como o seu trabalho se exerce essencialmente sobre os homens, trata-se, para ele, apenas de agradar e intimidar; a cerimônia, a disciplina e a cortesia regulam a sua conduta; considera os seus semelhantes como marionetes, e se deseja adquirir algum conhecimento sobre as afeições e o caráter do homem, é que cada paixão lhe aparece como um cordão de manipulação; o breviário do burguês ambicioso e pobre é a "Arte de subir na vida", e o do rico, a "Arte de comandar". A burguesia considera, portanto, o escritor como um *expert*; se ele se envolve em meditações sobre a ordem social, ela se entedia e se assusta: tudo que pede ao escritor é que partilhe com ela a sua experiência prática do coração humano. Eis a literatura reduzida, como no século XVII, à psicologia. A psicologia de Corneille, de Pascal, de Vauvenargues, ainda era um apelo catártico à liberdade. Mas o comerciante desconfia da liberdade dos seus franceses, e o administrador desconfia da liberdade do seu vice. Tudo que desejam é que lhes forneçam receitas infalíveis para seduzir e dominar. É preciso que o homem seja governável

através de recursos fáceis e seguros; em suma, que as leis do coração sejam rigorosas e sem exceções. O chefe burguês acredita tanto na liberdade humana quanto o cientista acredita no milagre. E como sua moral é utilitária, a mola mestra da sua psicologia será o interesse. Para o escritor, não se trata mais de dirigir a sua obra, como um apelo, a liberdades absolutas, mas sim de expor as leis psicológicas que o condicionam a leitores condicionados como ele.

Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, espírito de seriedade, eis o que o escritor burguês deve refletir em primeiro lugar para o seu público. Não se pede mais dele que restitua a estranheza e a opacidade do mundo, mas que o dissolva em impressões elementares e subjetivas, facilitando a sua digestão; nem que encontre, no mais fundo da sua liberdade, os mais íntimos movimentos do coração, mas que confronte a sua "experiência" com a dos seus leitores. Suas obras são, ao mesmo tempo, inventários da propriedade burguesa, perícias psicológicas que invariavelmente procuram legitimar os direitos da elite e mostrar a sabedoria das instituições, e manuais de civilidade. As conclusões são tiradas de antemão; antecipadamente já se estabeleceu o grau de profundidade permitido à investigação, as motivações psicológicas já foram selecionadas, o próprio estilo já foi regulamentado. O público não receia nenhuma surpresa, pode comprar de olhos fechados. E a literatura é assassinada. De Émile Augier a Marcel Prévost e Edmond Jaloux, passando por Dumas filho, Pailleron, Ohnet, Bourget, Bordeaux, sempre apareceram escritores dispostos a fechar negócio e, se ousar dizer, fazer jus até o fim à própria assinatura. Não é por acaso que escreveram maus livros: se tinham talento, foi preciso escondê-lo.

Os melhores se recusaram. Essa recusa salva a literatura, porém lhe fixa os traços característicos durante cinquenta anos. De fato, desde 1848 até a guerra de 1914, a unificação radical do público leva o autor a escrever, por princípio, *contra todos os seus leitores*. Ele vende a sua produção, mas despreza os que a compram e se esforça por decepcionar-lhes os desejos; estão convencidos de que vale mais ser desconhecido do que célebre, e que o sucesso, se acaso chega ao artista em vida, se explica por um mal-entendido. E se porventura o

livro publicado não consegue chocar o suficiente, acrescenta-se um prefácio para insultar. Esse conflito fundamental entre o escritor e o seu público é um fenómeno sem precedentes na história literária. No século XVII o acordo entre o homem de letras e os leitores é perfeito; no século XVIII, o autor dispõe de dois públicos igualmente reais e pode apoiar-se num ou noutro como queira; o romantismo, em seus primórdios, foi uma vã tentativa de evitar a luta aberta, restaurando essa dualidade e apoiando-se na aristocracia contra a burguesia liberal. Mas depois de 1850 já não havia meio de dissimular a contradição profunda que opõe a ideologia burguesa às exigências da literatura. Por essa época, um público virtual já se esboça nas camadas profundas da sociedade: ele já espera que alguém o revele a si mesmo; é porque a causa da instrução gratuita e obrigatória progrediu: logo mais, a Terceira República consagrará para todos os homens o direito de ler e escrever. Que fará o escritor? Optará pela massa contra a elite, tentando recriar, em proveito próprio, a dualidade do público?

Assim parece, à primeira vista. Na esteira do grande movimento de idéias que, de 1830 a 1848, agita as zonas marginais da burguesia, certos autores têm a revelação do seu público virtual. Sob o nome de "Povo", eles o enfeitam de uma aural mística: dele virá a salvação. Porém por mais que o amem, eles não conhecem o povo e, sobretudo, não emanam dele. George Sand é baronesa de Dudevant; Victor Hugo é filho de um general do Império. Mesmo Michelet, filho de um tipógrafo, está ainda bem afastado dos fiandeiros lionenses ou dos tecelões de Lille. Seu socialismo — quando são socialistas — é um subproduto do idealismo burguês. Além disso, o povo é antes o tema de algumas de suas obras do que o público que escolheram. Victor Hugo, sem dúvida, teve a rara felicidade de penetrar em todas as camadas; é um dos poucos, senão o único de nossos escritores que é verdadeiramente popular. Mas os outros atraíram a inimizade da burguesia, sem criar para si, em contrapartida, um novo público operário. Para se convencer disso, basta comparar a importância que a Universidade burguesa atribui a Michelet, génio autêntico e prosador de grande classe, e a Taine, que não passa de um pedante, ou a Renan, cujo "belo estilo" oferece todos os exemplos

desejáveis de baixeza e de feiúra. Esse purgatório em que a classe burguesa deixa vegetar Michelet não tem nenhuma compenção; o "povo", que ele amava, leu-o durante algum tempo, e depois o sucesso do marxismo relegou-o ao esquecimento. Em suma, a maioria desses autores são os vencidos de uma revolução fracassada; a ela ligaram o seu nome e o seu destino. Nenhum deles, com exceção de Victor Hugo, marcou verdadeiramente a literatura.

Os outros, todos os outros, recuaram diante da perspectiva de uma desclassificação social que os faria afundar, como uma pedra amarrada ao seu pescoço. Não lhes faltam desculpas: ainda era muito cedo, nenhum vínculo real os ligava ao proletariado, esta classe oprimida não podia absorvê-los, nem sabia quanto necessitava deles; a decisão que tomaram de defendê-la teria permanecido abstrata; por mais sinceros que fossem, apenas teriam se "debruçado" sobre sofrimentos que compreenderiam com a cabeça, sem sentir com o coração. Deitados da sua classe de origem, obsedados pela lembrança de um conforto que deveriam ter se proibido, corriam o risco de constituir, à margem do verdadeiro proletariado, um "proletariado de colarinho e gravata" — suspeito aos olhos dos operários, desprezado pelos burgueses, cujas reivindicações teriam sido ditadas mais pelo amargor e pelo ressentimento do que pela generosidade, e que acabaria se voltando ao mesmo tempo contra estes e aqueles⁴. Além disso, no século XVIII, as liberdades necessárias que a literatura exige não se distinguem das liberdades políticas que o cidadão quer conquistar; basta ao escritor explorar a essência arbitrária da sua arte e fazer-se intérprete das suas exigências formais, para se tornar revolucionário: a literatura é naturalmente revolucionária, quando a revolução que se prepara é burguesa, pois a primeira descoberta que esta faz de si lhe revela os seus vínculos com a democracia política. Mas as liberdades formais defendidas pelo ensaísta, pelo romancista, pelo poeta, não têm mais nada em comum com as exigências profundas do proletariado. Este não sonha em exigir a liberdade política, de que afinal já desfruta, e que não passa de uma mistificação⁵; quanto à liberdade de pensar, não se importa com ela no momento; o que reivindica é muito diferente dessas liberdades abstratas: almeja

a melhoria material da sua existência e, mais profundamente, mais obscuramente também, o fim da exploração do homem pelo homem. Veremos mais tarde como essas reivindicações são homogêneas àquelas colocadas pela arte de escrever, concebida como fenômeno histórico e concreto, isto é, como apelo singular e datado que um homem, aceitando historicizar-se, lança a propósito do homem em sua totalidade, a todos os homens da sua época. Mas, no século XIX, a literatura acaba de se desligar da ideologia religiosa e se recusa a servir à ideologia burguesa. Assim, coloca-se como independente, por princípio, de qualquer tipo de ideologia. Em consequência, preserva o seu aspecto abstrato de pura negatividade. Ainda não compreendeu que *ela própria* é a ideologia, e se exaure em afirmar uma autonomia que ninguém lhe contesta. Isso equivale a dizer que a literatura pretende não privilegiar nenhum tema, e poder tratar de todos por igual: não há dúvida de que se pode escrever muito bem sobre a condição operária; mas a escolha do tema depende das circunstâncias, de uma livre decisão do artista; em outro momento se falará da burguesia da província, em outro, dos mercenários cartagineses. De tempos em tempos, um Flaubert afirmará a identidade entre fundo e forma, mas não tirará daí nenhuma conclusão prática. Como todos os seus contemporâneos, ele continua tributário da definição que os Winckelmann e os Lessing, quase um século antes, deram da beleza, definição que, de uma maneira ou de outra, resulta em apresentá-la como a multiplicidade na unidade. Trata-se de captar os reflexos cintilantes do diverso, impondo-lhes pelo estilo uma unificação rigorosa. O "estilo artístico" dos Goncourt não tem outra significação: é um método formal para unificar e embelezar todas as matérias, mesmo as mais belas. Como seria possível, pois, conceber que haja uma relação interna entre as reivindicações das classes inferiores e os princípios da arte de escrever? Proudhon parece ter sido o único a vislumbrá-lo. E também Marx, é claro. Mas não eram literatos. A literatura, ainda inteiramente absorvida pela descoberta da sua autonomia, torna-se o seu próprio objeto. Passou agora ao período de reflexão; experimenta seus métodos, rompe os limites antigos, tenta determinar experimentalmente suas próprias leis e forjar novas técnicas.

Avança lentamente na direção das formas atuais do drama e do romance, do verso livre, da crítica da linguagem. Se descobrisse para si um conteúdo específico, seria preciso arrancar-se dessa meditação sobre si mesma e extrair suas normas estéticas da natureza desse conteúdo. Ao mesmo tempo os autores, decidindo escrever para um público virtual, deveriam adaptar a sua arte à abertura dos espíritos, o que significaria determinar a partir de exigências exteriores e não da sua própria essência; seria preciso renunciar a diversas formas da narrativa, da poesia, do próprio raciocínio, pelo simples motivo de que não seriam acessíveis aos leitores sem cultura. Parece, portanto, que a literatura corria o risco de cair novamente na alienação. Assim o escritor recusa, de boa fé, sujeitar a literatura a um público e a um tema determinados. Mas não se apercebe do divórcio que se realiza entre a revolução concreta, que tenta nascer, e os jogos abstratos aos quais se entrega. Desta vez, são as massas que querem o poder, e, como as massas não têm cultura nem lazer, qualquer pretensa revolução literária, centrada no refinamento técnico, porá fora do seu alcance as obras que ela inspira, e servirá aos interesses do conservadorismo social.

É preciso, pois, retornar ao público burguês. O escritor se gaba de haver rompido todas as relações com ele, mas, recusando o rebaixamento social, condena sua ruptura a permanecer simbólica: exhibe-a incessantemente, indica-a pelo seu modo de vestir, pela alimentação, pela mobília, pelos novos hábitos que assume, mas não a realiza de fato. É a burguesia que o lê, é só ela que o sustenta e que decide quanto à sua glória. É em vão que ele finge recuar para considerá-la em conjunto: para julgá-la, seria necessário em primeiro lugar que ele saísse de dentro dela, e não há outra maneira de sair se não experimentando os interesses e a maneira de viver de uma outra classe. Como ele não se decide a fazer isso, vive na contradição e na má-fé, pois sabe, e ao mesmo tempo não quer saber, *para quem* escreve. De bom grado fala da sua *solidão* e, em vez de assumir o público que escolheu dissimuladamente, inventa que o escritor escreve só para si mesmo ou para Deus; faz do ato de escrever uma ocupação metafísica, uma prece, um exame de consciência — tudo, menos uma

comunicação. Muitas vezes se identifica com um possessor, pois, se vomita palavras sob o domínio de uma necessidade interior, ao menos ele não as dá. Mas isso não impede que corrija cuidadosamente os seus escritos. Por outro lado, está tão longe de querer mal à burguesia que nem sequer lhe contesta o direito de governar. Bem ao contrário: Flaubert reconheceu explicitamente esse direito, e sua correspondência após a Comuna, que tanto o amedrontou, é farta em injúrias ignóbeis contra os operários⁶. E como o artista, mergulhado no seu meio, não pode julgar esse meio de fora, como as suas recusas não passam de estados de alma inoperantes, nem mesmo se dá conta de que a burguesia é uma classe opressora; na verdade, não a considera em absoluto como uma classe, mas como uma espécie natural, e quando se arrisca a descrevê-la, o faz em termos estritamente psicológicos. Assim, o escritor burguês e o escritor maldito se movem no mesmo plano; a única diferença é que o primeiro faz psicologia branca e o segundo, psicologia negra. Quando Flaubert declara, por exemplo, "chamo burguês a todo aquele que pensa de modo vil", está definindo o burguês em termos psicológicos e idealistas, ou seja, segundo a perspectiva da ideologia que pretende recusar. Em consequência, presta um destacado serviço à burguesia: traz de volta ao lar os revoltosos, os inadaptados que poderiam aderir ao proletariado, persuadindo-os de que é possível suprimir o burguês que há em cada um por meio de uma simples disciplina interior: desde que se dediquem, no plano pessoal, a pensar nobremente, podem continuar a desfrutar, com a consciência em paz, dos seus bens e das suas prerrogativas; ainda vivem de modo burguês, usufruem burguesmente de suas rendas e freqüentam salões burgueses, mas tudo isso não passa de aparência, pois se elevaram acima da sua espécie pela nobreza dos seus sentimentos. Ao mesmo tempo, Flaubert oferece também aos seus colegas o esquema que lhes permitirá conservar, de qualquer modo, a consciência tranqüila: pois a magnanimidade encontra a sua aplicação privilegiada no exercício das artes.

A solidão do artista é duplamente falsificada: dissimula não só uma relação real com o grande público, mas também a reconstrução de um público de especialistas. Uma vez que

se abandona ao burguês o governo dos homens e dos bens, o espiritual se separa outra vez do temporal, e vê-se renascer uma espécie de clericalismo. O público de Stendhal é Balzac, o de Baudelaire é Barbey d'Aurevilly, e Baudelaire, por sua vez, se faz público de Poe. Os salões literários adquirem um vago ar de colégio; neles "fala-se de literatura", a meia-voz, com infinito respeito, neles se debate se o músico extrai mais prazer estético da sua música do que o escritor dos seus livros; à medida que se afasta da vida, a arte volta a tornar-se sagrada. Institui-se até mesmo uma espécie de comunhão dos santos: saltando sobre os séculos, dá-se a mão a Cervantes, a Rabelais, a Dante, numa integração com essa sociedade monástica; o clericalismo, em lugar de ser um organismo concreto e, por assim dizer, geográfico, torna-se uma instituição sucessória, um clube cujos membros estão todos mortos, exceto um, o mais recente, que representa os outros na terra e resume em si todo o colegiado. Esses novos crentes, que têm os seus santos no passado, também têm a sua vida futura. O divórcio entre o temporal e o espiritual traz uma modificação profunda na idéia de glória: no tempo de Racine, não era tanto a revanche do escritor não-reconhecido como o prolongamento natural do sucesso numa sociedade imutável. No século XIX, a glória funciona como mecanismo de compensação. "Serei compreendido em 1880", "Ganharei meu processo na apelação" — essas frases famosas provam que o escritor não perdeu o desejo de exercer uma ação direta e universal no contexto de uma coletividade integrada. Mas como essa ação não é possível no presente, projeta-se para um futuro indefinido o mito compensador de uma reconciliação entre o escritor e o seu público. Tudo isso, aliás, permanece muito vago: nenhum desses amadores da glória se perguntou em que espécie de sociedade ele poderia encontrar a sua recompensa; satisfazem-se apenas em sonhar que os seus sobrinhos-netos se beneficiarão de uma melhora interior, pelo fato de terem nascido mais tarde, e num mundo mais velho. Assim, Baudelaire, que não se constringe com as contradições, muitas vezes aplaca a dor do seu orgulho ferido considerando o seu prestígio póstumo, muito embora afirme que a sociedade entrou num período de decadência que só terminará com o desaparecimento do gênero humano.

Quanto ao presente, pois, o escritor recorre a um público de especialistas; quanto ao passado, celebra um pacto mítico com os grandes mortos; quanto ao futuro, apela ao mito da glória. Utilizou todos os recursos possíveis para poder desligar-se simbolicamente da sua classe. Paira no ar, estranho ao seu século, expatriado, maldito. Toda essa farsa tem uma só finalidade: integrá-lo numa sociedade simbólica, que seja como uma imagem da aristocracia do Antigo Regime. A psicanálise está familiarizada com esses processos de identificação, de que o pensamento autista oferece numerosos exemplos: o doente que, para se evadir, precisa da chave do sanatório, acaba acreditando que ele próprio é essa chave. Assim, o escritor, que precisa da proteção dos poderosos para mudar de classe, acaba por se tomar pela encarnação de toda a nobreza. E como esta se caracterizava por seu parasitismo, é a ostentação do parasitismo que ele escolherá como estilo de vida. Irá fazer-se mártir do consumo puro. Como dissemos, não vê nenhum inconveniente em usar os bens da burguesia, mas sob a condição de gastá-los, isto é, transformá-los em objetos improdutivos e inúteis; de certa forma ele os queima, pois o fogo purifica tudo. Por outro lado, como nem sempre é rico, mas precisa viver, compõe para si uma vida estranha, ao mesmo tempo pródiga e carente, em que uma imprevidência calculada simboliza a desmedida generosidade que, para ele, permanece interdita. Fora da arte, só encontra nobreza em três ocupações. Em primeiro lugar, no amor, porque é uma paixão inútil e porque as mulheres, como diz Nietzsche, são o jogo mais perigoso. Nas viagens também, pois o viajante é uma perpetua testemunha, que passa de uma sociedade a outra sem jamais se deter em nenhuma, e porque, consumidor *estrangeiro* numa coletividade laboriosa, ele é a própria imagem do parasitismo. Às vezes também na guerra, que é um imenso consumo de homens e bens.

O descrédito que se dispensava aos ofícios nas sociedades aristocráticas e guerreiras encontra-se agora no escritor: não lhe basta ser inútil, como os cortesãos do Antigo Regime; ele deseja pisotear o trabalho utilitário, quebrar, queimar, deteriorar, imitar a desenvoltura dos senhores feudais que em suas caçadas atravessavam os trigais maduros. Cultiva em si

esses impulsos destrutivos de que fala Baudelaire em *Le vitrier* [*O vidraceiro*]. Um pouco mais tarde, amará, mais que a todos, os utensílios defeituosos, malogrados ou fora de uso, já meio retomados pela natureza, e que são como caricaturas da utilidade. Sua própria vida, não é raro que a considere como um instrumento a ser destruído; seja como for, ele a arrisca, e brinca de perder: o álcool, as drogas, tudo lhe serve. Bem entendido, a perfeição no inútil é que é a beleza. Da "arte pela arte" até o simbolismo, passando pelo realismo e pelo parnasianismo, todas as escolas estão de acordo quanto ao fato de que a arte é a forma mais elevada do consumo puro. O escritor não ensina nada, não reflete nenhuma ideologia e, sobretudo, recusa-se a moralizar: bem antes que Gide o escrevesse, Flaubert, Gautier, os irmãos Goncourt, Renard, Maupassant, já à sua maneira haviam dito que "é com bons sentimentos que se faz a má literatura". Para uns, a literatura é a subjetividade levada ao absoluto, uma fogueira de alegria onde se retorcem os ramos negros dos seus sofrimentos e dos seus vícios; jazendo nas profundezas do mundo como num calabouço, eles o superam e o dissipam por meio da sua insatisfação reveladora dos "alhores". Parece-lhes que o seu coração é bastante singular para que a pintura que dele fazem se mantenha resolutamente estéril. Outros se constituem em testemunhas imparciais de sua época. Mas não testemunham aos olhos de ninguém; elevam ao absoluto o testemunho e as testemunhas, apresentando ao céu vazio o panorama da sociedade que os rodeia. Ludibriados, transpostos, unificados, prisioneiros na armadilha de um estilo artista, os eventos do universo são neutralizados e, por assim dizer, colocados entre parênteses; o realismo é uma *epoché*. A impossível verdade encontra-se aqui com a inumana Beleza, "bela como um sonho de pedra". Nem o autor, enquanto escreve, nem o leitor, enquanto lê, são mais deste mundo; transformaram-se em puro olhar; observam de fora o ser humano, esforçando-se para ter sobre ele o ponto de vista de Deus, ou, se se quiser, do vazio absoluto. Mas, mesmo assim, ainda posso reconhecer-me na descrição que o mais puro dos líricos faz de suas peculiaridades; e, se o romance experimental imita a ciência, não é ele também utilizável, como ela? Não pode ter também suas *aplicações* sociais? O terror

fogo", escreve ainda Breton. No fim, só resta à literatura contestar-se a si mesma. É isso que ela faz sob o nome de surrealismo: durante setenta anos, escreveu-se para consumir o mundo; após 1918, escreveu-se para consumir a literatura; dilapidam-se as tradições literárias, desperdiçam-se as palavras, jogam-se umas contra as outras para fazê-las explodir. A literatura como Negação absoluta se torna Antiliteratura; jamais ela foi tão *literária*; assim, fecha-se o círculo.

Ao mesmo tempo o escritor, para imitar a levandade perdulária de uma aristocracia de nascença, não tem maior preocupação do que afirmar a sua irresponsabilidade. Começa por estabelecer os direitos do gênio, que substituem o direito divino da monarquia autoritária. Já que a Beleza é o luxo levado ao extremo, uma fogueira de labaredas frias que ilumina e consome todas as coisas, já que ela se alimenta de todas as formas de usura e destruição, em particular do sofrimento e da morte, o artista, que é o seu sacerdote, tem o direito de exigir em nome dela e provocar, se necessário, o infortúnio do próximo. Quanto a si mesmo, há muito tempo que arde, já está reduzido a cinzas; são necessárias outras vítimas para alimentar a chama. Mulheres, em especial: elas o farão sofrer e ele lhes revidará à altura; sua aspiração é trazer infelicidade a tudo que o rodeia. E se não tem como provocar catástrofes, contenta-se em aceitar oferendas. Admiradores e admiradoras aí estão, para que ele lhes incendeie os corações ou lhes gaste o dinheiro, sem gratidão nem remorso. Maurice Sachs relata que seu avô materno, que tinha por Anatole France uma admiração maníaca, gastou uma fortuna para mobilizar a Villa Saïd. Quando morreu, Anatole France pronunciou este elogio fúnebre: "Que pena! Ele decorava tão bem!" Tomando o dinheiro do burguês, o escritor exerce seu sacerdócio, pois desvia uma parte das riquezas para dissipá-las em fumaça. Assim, coloca-se acima de todas as responsabilidades: pois diante de quem seria responsável? E em nome de quê? Se sua obra buscasse construir, poder-se-ia exigir dele que prestasse contas. Mas uma vez que ela se afirma como destruição pura, escapa a qualquer julgamento. No fim do século, tudo isso continua bastante confuso e contraditório. Mas com o advento do surrealismo, quando a literatura se torna uma pro-

vocação ao assassinato, veremos o escritor, por um encadeamento paradoxal, mas lógico, afirmar explicitamente o princípio da sua total irresponsabilidade. A bem dizer, ele não expõe claramente as suas razões, refugia-se nos esconderijos da escrita automática. Mas os motivos são evidentes: uma aristocracia parasitária, de puro consumo, cuja função é queimar incessantemente os bens de uma sociedade laboriosa e produtiva, não teria como responder perante a coletividade que ela destrói. E como essa destruição sistemática nunca passa do *escândalo*, isso significa, no fundo, que o escritor tem como dever fundamental provocar o escândalo e, como direito imprescindível, escapar às suas consequências.

A burguesia deixa-o agir; ela sorri dessas maluquices. Pouco importa que o escritor a despreze: esse desprezo não irá longe, já que ela é o seu único público; é só a ela que fala sobre desprezo, faz-lhe confidências a respeito; de certa forma, é o vínculo que os une. E ainda que ele conseguisse a audiência popular, será que conseguiria instigar o descontentamento das massas mostrando-lhes que o burguês pensa de modo vil? Não há a mínima possibilidade de que uma doutrina do consumo absoluto consiga iludir as classes laboriosas. De resto, a burguesia bem sabe que o escritor secretamente tomou o seu partido: tem necessidade dela para justificar a sua estética de oposição e de ressentimento; é dela que recebe os bens que consome; no fundo, deseja conservar a ordem social para nela poder sentir-se um perpétuo estranho. Em suma, é um revoltado, não um revolucionário. E dos revoltados, a burguesia se encarrega. Num certo sentido, ela se faz até mesmo cúmplice deles: mais vale conter as forças da negação dentro dos limites de um vão esteticismo, de uma revolta sem efeito: se livres, elas poderiam se colocar a serviço das classes oprimidas. Além do mais, os leitores burgueses entendem a sua maneira aquilo que o escritor chama de *gratuidade* da sua obra: para o autor, é a própria essência da espiritualidade, e a manifestação heróica da sua ruptura com o plano temporal; para os leitores, uma obra gratuita é algo fundamentalmente inofensivo, é um divertimento; sem dúvida irão preferir a literatura de Bourget, de Bourget, mas não acham mau que haja livros inúteis, que distraem o espírito das preocupações

de ser útil leva os extremistas a esperar que as suas obras não possam nem sequer esclarecer o leitor quanto ao seu próprio coração; recusam-se a transmitir a sua experiência. Numa hipótese extrema, a obra só será totalmente gratuita se conseguir ser totalmente inumana. Ao fim disso, desponha a esperança de uma criação absoluta, quintessência do luxo e da prodigalidade, inutilizável neste mundo porque *não é do mundo* e não o lembra em nada: a imaginação é concebida como faculdade incondicionada de *negar* o real, e o objeto de arte se edifica sobre o desmoronamento do universo. Há o artificialismo exasperado de Des Esseintes, o desregramento sistemático de todos os sentidos e, por fim, a destruição organizada da linguagem. Há também o silêncio: esse silêncio glacial, a obra de Mallarmé, — ou o de *Monsieur Teste*, para quem toda comunicação é impura.

A ponta extrema dessa literatura brilhante e mortal é o nada. O seu ponto extremo e a sua essência profunda: o novo espiritual não tem nada de positivo, é negação pura e simples do temporal; na *Idade Média*, é o temporal que é o Inesencial em relação à Espiritualidade; no século XIX dá-se o inverso: o Temporal vem primeiro, o espiritual é o parasita essencial que o corrói e tenta destruí-lo. Trata-se de negar o mundo, ou de consumi-lo. Negá-lo pelo consumo. Flaubert escreve para se livrar dos homens e das coisas. Sua frase cerca o objeto, agarra-o, imobiliza-o e lhe quebra a espinha, cerra-se sobre ele, transforma-se em pedra e com ela o petrifica. É cega e surda, sem artérias; nenhum sopro de vida, um silêncio profundo a separa da frase seguinte; cai no vazio, eternamente, e arrasta a sua presa nessa queda infinita. Toda realidade, uma vez descrita, é riscada do inventário: passa-se à seguinte. O realismo não é nada mais do que essa grande caçada enfadonha. Trata-se, primeiramente, de tranquilizar-se. Por onde passa o realismo, a relva não cresce mais. O determinismo do romance naturalista esmaga a vida, substitui a ação humana por mecanismos de mão única. Tem apenas um tema: a lenta desagregação de um homem, de uma empresa, de uma família, de uma sociedade; é preciso voltar ao ponto zero: torna-se a natureza em estado de desequilíbrio produtivo e anula-se esse desequilíbrio, voltando-se a um equilíbrio de morte

pela anulação das forças atuantes. Quando esse tipo de romance nos mostra, por acaso, a vitória de um ambicioso, é só aparência: Bel Ami não toma de assalto os redutos da burguesia, é um ludão cuja subida apenas testemunha a derrocada de uma sociedade. E quando o simbolismo descobre o estreito parentesco entre a beleza e a morte, não faz senão explicitar o tema de toda a literatura da metade do século. Beleza do passado, pois que ele já não existe, beleza das jovens moribundas e das flores que fenecem, beleza de todas as erosões e todas as ruínas, suprema dignidade da consumação, da doença que mina, do amor que devora, da arte que mata; a morte está em toda parte, na nossa frente, atrás de nós, até no sol e nos perfumes da terra. A arte de Barrès é uma meditação sobre a morte: uma coisa só é bela quando "consumível", isto é, morre quando desfrutamos dela. A estrutura temporal que convém particularmente a essa brincadeira de príncipes é o instante. Porque passa e porque é, em si mesmo, a imagem da eternidade, o instante é a negação do tempo humano, esse tempo em três dimensões do trabalho e da história. É preciso muito tempo para construir; um instante basta para lançar tudo por terra. Quando se considera nessa perspectiva a obra de Gide, não se pode deixar de perceber nela uma ética, estritamente reservada ao escritor-consumidor. Seu ato gratuito — o que é ele, senão a culminação de um século de comédia burguesa e o imperativo do autor fidalgo. É notável que os exemplos sejam todos tomados do ato de consumo: Filocteto doa o seu arco, o milionário dilapida o seu dinheiro, Bernard rouba, Lafcádio mata, Ménélaque vende a sua mobília. Esse movimento destruidor irá até as suas consequências extremas: "O ato surrealista mais simples", escreverá Breton vinte anos depois, "consiste em sair às ruas, de revólver na mão, e atirar ao acaso, o mais que se possa, na multidão". É o último termo de um longo processo dialético: no século XVIII a literatura era negatividade; sob o reino da burguesia, passa ao estado de Negação absoluta e hipostasiada, torna-se um processo multicolorido e cintilante de aniquilamento. "O surrealismo não está interessado em dar muita importância... a nada que não tenha por fim o aniquilamento do ser, num brilho interior e cego, que não seja nem a alma do gelo nem a alma do

sérias e lhe dão a recreação de que necessita para refazer-se. Assim, mesmo reconhecendo que a obra de arte não pode servir para nada, o público burguês ainda encontra meios de utilizá-la. O sucesso do escritor se constrói sobre esse mal-entendido: como ele se regozija por ser desconhecido, é normal que os seus leitores se equivoquem. Uma vez que, nas mãos do escritor, a literatura se tornou essa negação abstrata, que se nutre de si mesma, é de se esperar que os leitores sorriam dos seus mais fortes insultos, dizendo: "Isso não passa de literatura". E como ela é pura contestação do espírito de seriedade, o escritor deve achar bom que os leitores se recusem, por princípio, a levá-lo a sério. E eles acabam por encontrar-se, enfim, ainda que com escândalo e sem muita consciência, nas obras mais "nihilistas" da época. É que o escritor, ainda que se esforce ao máximo para ignorar os seus leitores, jamais escapará completamente à insidiosa influência que eles exercem. Burgueses envergonhados, escrevendo para os burgueses sem o confessar, pode muito bem lançar as idéias mais loucas: as idéias muitas vezes não passam de bolhas que nascem na superfície do espírito. Porém a sua técnica o trai; como ele não a controla com o mesmo zelo, ela exprime uma escolha mais profunda e verdadeira, uma obscura metafísica, uma relação autêntica com a sociedade contemporânea. Por mais cínico, mais amargo que seja o tema escolhido, a técnica romanesca do século XIX oferece ao público francês uma imagem tranquilizadora da burguesia. A bem dizer, os nossos autores a herdaram, mas deve-se a eles o seu aperfeiçoamento. Sua aparição, que remonta ao fim da Idade Média, coincidiu com a primeira mediação reflexiva pela qual o romancista tomou consciência da sua arte. No início apenas narrava, sem colocar a si mesmo em cena nem meditar sobre a sua função, pois os temas de seus relatos eram quase todos de origem folclórica, ou ao menos coletiva, e ele se limitava a utilizá-los; o caráter social do material que ele manipulava, bem como o fato de que esse existia antes que se ocupasse dele, conferiam-lhe o papel de intermediário e bastavam para justificá-lo: o escritor era aquele que conhecia as mais belas histórias e que, em vez de narrá-las oralmente, as registrava por escrito; inventava pouco, descrevia com minúcias, era o historiador do imaginário. Quan-

do ele mesmo começa a forjar as ficções que publica, passa a enxergar a si próprio: descobre ao mesmo tempo a sua solidão quase culposa e a gratuidade injustificável, a subjetividade da criação literária. Para ocultá-las aos olhos de todos e aos seus próprios, para justificar o seu direito de escrever, procura dar às suas invenções a aparência de verdade. Não podendo manter em seus escritos a opacidade quase material que os caracterizava quando emanavam da imaginação coletiva, decidiu fazer de conta que não vieram dele, e os apresentou como reminiscências. Para tanto, fez-se representar em suas obras por um narrador de tradição oral, e ao mesmo tempo introduziu ouvintes fictícios, que representavam o seu público real. É o que ocorre com as personagens do *Decameron*, cujo enclausuramento temporário aproxima, curiosamente, da condição de clérigos, e que exercem alternadamente a função de narradores, ouvintes e críticos. Assim, após a época do realismo objetivo e metafísico, em que as palavras do relato eram consideradas como as próprias coisas que designavam, e cuja substância era o universo, vem o tempo do idealismo literário, em que a palavra só tem existência quando proferida por uma boca ou escrita por uma pena, e por essência remete a um falante, cuja presença ela atesta. No idealismo literário a substância do relato é a subjetividade que percebe e pensa o universo, e em que o romancista, em lugar de colocar o leitor diretamente em contato com o objeto, torna-se consciente do seu papel de mediador e encarna a mediação num recitante fictício. Em consequência, a história que se oferece ao público tem como característica principal o fato de já estar pensada, isto é, classificada, ordenada, podada, esclarecida; ou, antes, a característica de só entregar-se através dos pensamentos que se formam retrospectivamente a seu respeito. Eis por que o tempo da epopéia, que é de origem coletiva, em geral é o presente, ao passo que o do romance é quase sempre o passado. De Boccaccio a Cervantes, e depois aos romances franceses dos séculos XVII e XVIII, a técnica vai-se complicando e abrangendo outras, pois, no caminho, o romance recolhe e incorpora a sátira, a fábula e o retrato: o romancista aparece no primeiro capítulo, anuncia, interpela os seus leitores, adverte-os, garante-lhes a veracidade da sua história; é o

que chamarei de subjetividade primeira; depois, ao longo do percurso, intervêm personagens secundárias que o primeiro narrador encontrou, e que interrompem o curso da intriga para relatar os seus próprios infortúnios: são as subjetividades segundas, sustentadas e restituídas pela subjetividade primeira; assim, certas histórias são repensadas e intelectualizadas em segundo grau⁸. Os leitores nunca são surpreendidos pelos fatos: se o narrador foi pego de surpresa no instante em que o fato se deu, ele não lhes *comunica* sua surpresa; simplesmente os *informa*. Quanto ao romancista, como está convencido de que a única realidade da palavra é ser dita, como vive num século cortês, em que ainda existe a arte de conversar, introduz em seu livro personagens que conversam, para justificar as palavras que nele se lêem; mas como representa por meio de palavras personagens cuja função é falar, não escapa ao círculo vicioso⁹. É certo que os escritores do século XIX enfatizaram a narração dos eventos, procuraram devolver ao fato uma parte do seu frescor e da sua violência, mas na maioria dos casos retomaram a técnica idealista que correspondia perfeitamente ao idealismo burguês. Autores tão diferentes como Barbey d'Aurevilly e Fromentin a empregaram constantemente. Em *Dominique*, por exemplo, há uma subjetividade primeira que apóia uma subjetividade segunda, e é esta última que se incumbe do relato. Em nenhum autor essa técnica é tão manifesta como em Maupassant. A estrutura de suas novelas é quase imutável: de início somos apresentados a um público, em geral um grupo mundano e brilhante, reunido num salão após o jantar. É de noite, o que elimina tudo: fadigas e paixões. Os oprimidos dormem, os revoltados também; o mundo está enterrado, a história retoma fôlego. Resta, numa boia de luz rodeada pelo nada, essa elite que vela, totalmente ocupada com as suas cerimônias. Se, entre os seus membros, existem intrigas, amores e ódios, não ficamos sabendo e, aliás, os desejos e as cóleras emudeceram: esses homens e mulheres estão ocupados em *conservar* a sua cultura e as suas boas maneiras, e em se *reconhecer* pelos ritos da cortesia. Representam a ordem no que esta possui de mais agradável: a calma da noite, o silêncio das paixões, tudo concorre para simbolizar a burguesia estabilizada do fim do século, que pensa que na-

da mais acontecerá e acredita na eternidade da organização capitalista. Nesta altura introduz-se o narrador: um homem idoso, que "já viu muito, leu muito e aprendeu muito", um profissional da experiência, médico, militar, artista ou Don Juan. Chegou a esse estágio da vida em que, segundo um mito respeitoso e cômodo, o homem está livre das paixões e considera as que já teve com uma indulgente lucidez. Seu coração é calmo como a noite; já se desligou da história que narra; se sofreu, transformou o seu sofrimento em mel; debruça-se sobre ele para considerá-lo em sua verdade, ou seja, *sub specie aeternitatis*. Existiram perturbações, é verdade, mas cessaram há longo tempo; os protagonistas estão mortos ou casados ou consolados. Assim, a aventura é uma desordem passageira, que já se extinguiu. Ela é relatada do ponto de vista da experiência e da sabedoria, e ouvida do ponto de vista da ordem. A ordem triunfa, a ordem está em toda a parte; ela contempla uma desordem muito antiga, já abolida, como se um lago adormecido num dia de verão guardasse a lembrança das ondulações que o percorreram. E aliás, terá mesmo havido alguma perturbação? A evocação de uma mudança brusca amedrontaria essa sociedade burguesa. Nem o general nem o médico confiam as suas lembranças em estado bruto: são experiências de que eles já extraíram o suco, e nos advertem, assim que tomam a palavra, que o seu relato comporta uma moralidade. Assim, a história se faz explicativa: busca produzir, a partir de um exemplo, uma lei psicológica. Uma lei, ou como diz Hegel, a imagem calma da mudança. E a própria mudança, isto é, o aspecto individual do caso, não é também uma aparência? Na medida em que se explica, o efeito inteiro fica reduzido à causa inteira, o inopinado ao esperado e o novo ao antigo. O narrador realiza sobre o fato humano aquele trabalho que, segundo Meyerson, o pesquisador do século XIX realizou sobre o fato científico: reduz a diversidade à identidade. E se, de tempos em tempos, num espírito malicioso, quiser conservar em sua história um ar um pouco inquietante, o narrador dosa cuidadosamente a irreducibilidade da mudança, como nessas novelas fantásticas em que, por trás do inexplicável, o autor deixa entrever toda uma ordem causal que devolveria a racionalidade ao universo. Assim, para o romancista

saída dessa sociedade estabilizada, a mudança é um não-ser, como para Parmênides, ou como o Mal para Claudel. Mesmo que existisse, nunca passaria de uma perturbação individual numa alma inadaptada. Não se trata de estudar, num sistema em movimento (a sociedade, o universo), os movimentos relativos de sistemas parciais, mas sim de observar, do ponto de vista do repouso absoluto, o movimento absoluto de um sistema parcial relativamente isolado; vale dizer que dispomos de parâmetros absolutos para determinar esse sistema e, em consequência, podemos conhecê-lo em sua verdade absoluta. Numa sociedade em ordem, que medita sobre a sua eternidade e a celebra por meio de ritos, um homem evoca o fantasma de uma desordem passada, fá-la cintilar, enfeita-a com graças fora da moda e, no momento em que começa a inquietar, dissipa-a com um toque de varinha de condão e a substitui pela hierarquia eterna das causas e das leis. Reconhecemos nesse mágico, que se livrou da história e da vida, ao compreendê-las, e que se eleva, por seus conhecimentos e sua experiência, acima do seu auditório, o aristocrata de arribação de que falamos mais atrás.¹⁰

Se nos detivemos na técnica narrativa utilizada por Maupassant, é porque constitui a técnica básica de todos os romancistas franceses de sua geração, bem como da geração imediatamente anterior e também das subsequentes. O narrador interno está sempre presente. Pode ser reduzido a uma abstração, muitas vezes nem é designado explicitamente, mas de qualquer modo, é através da sua subjetividade que percebemos o fato. Quando não aparece em absoluto, não é porque tenha sido suprimido como recurso inútil: é que se tornou a personalidade segunda do autor. Este, diante da sua folha em branco, vê a sua imaginação se transmutar em experiências; não escreve mais em seu próprio nome, mas como que transcrevendo o ditado de um homem maduro e de opiniões assentadas, que foi testemunha das circunstâncias relatadas. Daudet, por exemplo, é visivelmente possuído pelo espírito de um narrador de salão, que comunica ao seu estilo os tiques e a amável desenvoltura da conversação mundana: que exclama, ironiza, interroga, interpela o seu auditório: "Ah, como ficou decepcionado o Tartarin! E sabem por quê? Aposto que não

sabem..." Até os escritores realistas, que querem ser os historiadores objetivos de seu tempo, conservam o esquema abstrato do método, ou seja, há um meio comum, uma trama comum a todos os seus romances, que não é a subjetividade individual e histórica do romancista, mas aquela, ideal e universal, do homem experiente. Para começar, o relato é feito no passado: um passado de cerimônia, para introduzir uma distância entre os acontecimentos e o público; um passado social, pois equivalente à memória do narrador; um passado subjetivo, o enredo não pertence à história inconclusa que ainda está se fazendo, mas à história já feita. Se é verdade, como quer Janet, que a lembrança se distingue da ressurreição sonambúlica do passado pelo fato de que esta reproduz o evento com sua duração própria, ao passo que aquela pode comprimir-se indefinidamente, pode-se contada numa frase ou num volume, segundo as necessidades em pauta, então pode-se afirmar que os romances dessa espécie, com suas bruscas contrações do tempo seguidas de longas considerações, constituem, precisamente, lembranças. Ora o narrador se demora na descrição de um minuto decisivo, ora salta por sobre muitos anos: "Três anos se passaram, três anos de sombrio sofrimento..." Não se proíbe de esclarecer o presente das personagens por meio do seu futuro: "Não imaginavam, então, que esse breve encontro teria consequências funestas" — e, do seu ponto de vista, ele tem razão, pois esse presente e esse futuro são ambos passados, já que o tempo da memória perdeu a sua irreversibilidade e podemos percorrê-lo de trás para a frente ou da frente para trás. De resto, as lembranças que nos entrega, já trabalhadas, repensadas, apreciadas, nos oferecem um ensinamento imediatamente assimilável: os atos e os sentimentos são muitas vezes apresentados como exemplos típicos das leis do coração: "Daniel, como todos os jovens..."; "Mercier tinha esse tique, freqüente nos burocratas..."; "Nesse ponto, Eva era bem mulher..." E como essas leis não podem ser deduzidas *a priori*, nem apreendidas pela intuição, nem fundamentadas numa experimentação científica, passível de ser reproduzida universalmente, remetem o leitor à subjetividade que, por indução, chegou a essas receitas a partir das circunstâncias de uma vida movimentada. Nesse sentido, pode-se dizer que a

maioria dos romances franceses da Terceira República aspiram, qualquer que seja a idade do seu autor real e tanto mais vivamente quanto mais tenra a idade, à honra de terem sido escritos por quinquagenários.

Durante todo esse período, que se estende por várias gerações, a intriga é relatada do ponto de vista do absoluto, isto é, da ordem; é uma mudança local num sistema em repouso; nem o autor nem o leitor correm riscos, não há nenhuma surpresa a temer: o acontecimento já passou, já foi catalogado e compreendido. Numa sociedade estabilizada, que ainda não tomou consciência dos perigos que a ameaçam, que dispõe de uma moral, de uma escala de valores e de um sistema de explicações para integrar as suas mudanças locais, que se convenceu de que está além da Historicidade e que nada de importante jamais voltará a ocorrer, numa França burguesa, cultivada até o último alqueire de terra, recortada em tabuleiro de xadrez por muros seculares, imobilizada em seus métodos industriais, dormitando sobre a glória de sua Revolução, nenhuma outra técnica romanesca seria concebível; quando se tentou aclimatar novos processos, estes só obtiveram o sucesso passageiro das curiosidades, ficaram sem amanhã: não correspondiam à demanda dos autores nem dos leitores, nem da estrutura da coletividade, nem dos seus mitos¹¹.

Assim, enquanto as letras em geral representam na sociedade uma função integrada e militante, a sociedade burguesa, no século XIX que se encerra, oferece este espetáculo sem precedentes: uma coletividade laboriosa, agrupada em torno do estandarte da produção, da qual emana uma literatura que, longe de refleti-la, jamais lhe fala daquilo que lhe interessa, vai contra a sua ideologia; identifica o Belo com o improdutivo, recusa-se a deixar-se integrar, nem mesmo deseja ser lida e, no entanto, do seio de sua revolta, ainda reflete as classes dirigentes em suas estruturas mais profundas e em seu "estilo".

Não devemos recriminar os autores desse período: fizeram o possível e encontram-se entre eles alguns dos nossos

maiores e mais puros escritores. E como cada conduta humana nos faz descobrir um aspecto do universo, sua atitude nos enriqueceu a despeito deles mesmos, revelando-nos a gratuidade de como uma das dimensões infinitas do mundo e uma meta possível para a atividade humana. E, como foram artistas, sua obra contém um apelo desesperado à liberdade desse leitor que eles fingem desprezar. É uma obra que levou a contestação ao extremo, a ponto de se contestar a si mesma; fez-nos vislumbrar um silêncio negro para além do massacre das palavras e, para além do espírito de seriedade, o céu vazio e nu das equivalências; ela nos convida a emergir no nada pela destruição de todos os mitos e de todas as escalas de valor; no homem ela descobre, em lugar da relação íntima com a transcendência divina, uma relação estreita e secreta com o Nada; é a literatura da adolescência, dessa idade em que, ainda subsidiado e sustentado pelos pais, o jovem, inútil e sem responsabilidade, desperdiça o dinheiro da família, julga seu pai e assiste ao desmoronar daquele universo sério que lhe protegia a infância. Se nos lembrarmos de que a festa, como bem mostrou Caillouis, é um desses momentos negativos em que a coletividade consome os bens que acumulou, viola as leis da sua moral, gasta pelo prazer de gastar, destrói pelo prazer de destruir, veremos que a literatura do século XIX foi, à margem de uma sociedade laboriosa que tinha a mística da poupança, uma grande festa suntuosa e fúnebre, um convite a arder numa imoralidade esplêndida, no fogo das paixões, até a morte. Se eu disser que ela encontrou a sua realização tardia e o seu fim no surrealismo trotskizante, ficará mais clara a função que desempenhava numa sociedade demasiado fechada: era uma válvula de segurança. Afinal, da festa perpétua à Revolução permanente não vai uma distância tão grande.

No entanto, o século XIX foi, para o escritor, a época do erro e da queda. Se tivesse aceitado o rebaixamento social e atribuído um conteúdo à sua arte, teria dado continuidade, com outros meios e noutro plano, à tarefa dos seus predecessores. Teria contribuído para fazer a literatura passar da negatividade e da abstração para a construção concreta; conservando para a literatura aquela autonomia que conquistara no século XVIII e que não se pensava mais em lhe retirar, ele a teria

integrado novamente à sociedade; esclarecendo e apoiando as reivindicações do proletariado, teria aprofundado a essência da arte de escrever e compreendido que existe coincidência, não só entre a liberdade formal de pensar e a democracia política, mas também entre a obrigação material de escolher o homem como tema permanente de meditação e a democracia social; o seu estilo teria recobrado uma tensão interna, pois se teria dirigido a um público dividido. Procurando despertar a consciência operária, enquanto testemunhava perante os burgueses a iniquidade destes, suas obras refletiriam o mundo inteiro; teria aprendido a distinguir entre a generosidade, fonte original da obra de arte, apelo incondicionado ao leitor, e a prodigalidade, sua caricatura; teria abandonado a interpretação analítica e psicológica da "natureza humana", em favor da apreciação sintética das condições. Era difícil, sem dúvida, talvez impossível: mas o escritor não soube como proceder. O que ele não devia era guindar-se num vão esforço para escapar de qualquer determinação de classe, e nem tampouco "debruçar-se" sobre o proletário: bastava que se considerasse, ao contrário, um burguês banido da sua classe, unido às massas oprimidas por uma solidariedade de interesses. A suntuosidade dos meios de expressão que ele descobriu não deve levar-nos a esquecer que o escritor traiu a literatura. Mas a sua responsabilidade vai mais longe: se os autores tivessem encontrado audiência junto às classes oprimidas, talvez a divergência dos seus pontos de vista e a diversidade dos seus escritos tivessem contribuído para produzir nas massas aquilo a que se chama, muito acertadamente, um *movimento* de idéias, isto é, uma ideologia aberta, contraditória, dialética. Sem dúvida alguma o marxismo teria triunfado, mas se teria tingido por mil nuances; teria de absorver as doutrinas rivais, digerir-las, manter-se aberto. Sabe-se o que aconteceu: duas ideologias revolucionárias em vez de cem: os proudhonianos, em maioria na Internacional operária antes de 1870, aniquilados depois pelo fracasso da Comuna; o marxismo triunfante frente ao seu adversário, não pela potência daquela negatividade hegeliana que conserva superando, mas porque forças exteriores suprimiram pura e simplesmente um dos termos da antinomia. Nunca será bastante repetir o que esse

triufo sem glória custou ao marxismo: por falta de contraditórios, perdeu a vida. Se tivesse sido o melhor, permanentemente combatido e transformando-se para vencer, tendo de roubar as armas dos seus adversários, o marxismo ter-se-ia identificado com o espírito; isolado, tornou-se uma Igreja, enquanto escritores-fidalgos, a mil léguas dele, se faziam guardiães de uma espiritualidade abstrata.

Acreditarão que estou ciente de tudo o que essas análises têm de parcial e de contestável? As exceções abundam e eu as conheço, mas para explicar todas elas seria necessário um grosso volume: abordei apenas o que era mais urgente. Acima de tudo, é preciso compreender o espírito com que me lancei neste trabalho: se fosse considerado como uma tentativa, ainda que superficial, de explicação sociológica, ele perderia todo o sentido. Assim como para Spinoza a idéia de um segmento de reta que gira em torno de uma de suas extremidades se mostra abstrata e falsa, se considerada fora da idéia sintética, concreta e acabada de circunferência que a contém, completa e justifica, assim também, no nosso caso, essas considerações parecem arbitrárias se não forem colocadas na perspectiva de uma obra de arte, isto é, de um apelo livre e incondicionado a uma liberdade. Não se pode escrever sem público e sem mito — sem um *determinado* público criado pelas circunstâncias históricas, sem um *determinado* mito do que seja a literatura, que depende, em larga medida, das exigências desse público. Em suma, o autor está em situação, como todos os outros homens. Mas os seus escritos, como todo projeto humano, abrangem, particularizam e superam essa situação, até mesmo a explicam e a fundamentam, do mesmo modo que a noção de círculo explica e fundamenta a noção de rotação de um segmento. É uma característica essencial e necessária da liberdade o fato de *ser situada*. Descrever a situação não seria um ataque à liberdade. A ideologia jansenista, a lei das três unidades, as regras da prosódia não são arte; frente à arte, chegam a ser puro nada, pois jamais conseguiriam produzir, por simples combinação, uma boa tragédia, uma boa cena ou mesmo um bom verso. Mas a arte de Racine deve ser inventada a *partir* delas; não se subordinando a elas, como toivamente já se disse, e delas absorvendo coerções e restrições

ao longo de todo o século XIX, contraindo com ela mil casamentos irracionais, e que explode, enfim, pouco antes da Primeira Guerra. Terrorismo, ou melhor, o complexo terrorista, pois trata-se de um balaio de gatos, onde se poderia distinguir: 1º) uma aversão tão profunda do signo enquanto tal que leva a preferir, em cada caso, a coisa significadora à palavra, o ato à fala, a palavra considerada como objeto à palavra-significação, isto é, no fundo, a poesia à prosa, a desordem espontânea à composição; 2º) um esforço para fazer da literatura uma expressão, entre outras, da vida, em vez de sacrificar a vida à literatura; 3º) uma crise da consciência-moral do escritor, isto é, a dolorosa derrocada do parasitismo. Assim, sem que a literatura cogite um só instante em perder a sua autonomia formal, ela se faz negação do formalismo e acaba por levantar a questão do seu conteúdo essencial. Hoje estamos além do terrorismo, e podemos nos valer da sua experiência e das análises precedentes para fixar os traços essenciais de uma literatura concreta e liberada.

Dissemos que o escritor se dirigia, em princípio, a todos os homens. Mas logo em seguida observamos que era lido somente por alguns. Da distância entre o público ideal e o público real nasceu a idéia de universalidade abstrata. Isso significa que o autor postula a perpétua repetição, num futuro indefinido, daquele punhado de leitores de que dispõe no presente. A glória literária se parece singularmente com o eterno retorno de Nietzsche: é uma luta contra a história; aqui como lá, o recurso à infinidade do tempo procura compensar o malogro no espaço (retorno ao infinito do "homem de bem", para o autor do século XVII; extensão ao infinito do clube de escritores e do público de especialistas, para o do século XIX). Mas, como é evidente que a projeção para o futuro do público real e presente tem como efeito perpetuar, ao menos na representação do escritor, a exclusão da maior parte dos homens; como, além disso, imaginar uma infinidade de leitores ainda por nascer equivale a prolongar o público efetivo por um público feito de homens apenas possíveis, a universalidade visada pela glória é parcial e abstrata. E como a escolha do público condiciona, em certa medida, a escolha do tema, a literatura que fez da glória a sua meta e a sua idéia regula-

dora também deve permanecer abstrata. Por universalidade concreta deve-se entender, ao contrário, a totalidade dos homens que vivem em determinada sociedade. Se o público do escritor pudesse se ampliar a ponto de abarcar essa totalidade, não resultaria daí que ele devesse necessariamente limitar ao tempo presente a ressonância da sua obra; mas à eternidade abstrata da glória, sonho impossível e oco de absoluto, ele oporia uma duração concreta e finita, determinada pela própria escolha dos seus temas e que, longe de arrancá-lo da história, definiria a sua situação no tempo social. De fato, todo projeto humano recorta um certo futuro, por definição: se resolve semear, projeta um ano inteiro de expectativa adiante de mim; se me caso, minha decisão subitamente faz ressaltar diante de mim a minha vida inteira; se me lanço na política, hipoteco um futuro que se estenderá para além da minha morte. O mesmo ocorre com os escritos. A partir de hoje, sob a capa da imortalidade laureada que é de bom tom almejar, descobrem-se pretensões mais modestas e mais concretas: *Le silence de la mer* propunha-se a inclinar à recusa os franceses que o inimigo incitava a colaborar. A sua eficácia e, conseqüentemente, o seu público em ato, não podiam estender-se para além do tempo da ocupação. Os livros de Richard Wright permanecerão vivos enquanto perdurar a questão negra nos Estados Unidos. É fora de questão, portanto, que o escritor renuncié à sobrevivência; muito ao contrário, é ele que decide quanto a isso: enquanto agir, sobreviverá. Depois vem a honra ao mérito, a aposentadoria. Hoje, por querer escapar à história, ele começa a receber honrarias no dia seguinte ao da sua morte, às vezes até mesmo em vida.

Assim, o público concreto seria uma imensa interrogação feminina, a expectativa de uma sociedade inteira que o escritor teria de captar e satisfazer. Mas para isso seria preciso que esse público fosse livre para perguntar e o escritor fosse livre para responder. Isso significa que em caso algum as questões de um grupo ou de uma classe devem ocultar as dos outros meios; caso contrário, recaímos no abstrato. Em suma, a literatura em ato só pode igualar-se à sua essência plena numa sociedade sem classes. Apenas nessa sociedade o escritor poderia perceber que não há diferença alguma entre o

ao longo de todo o século XIX, contraindo com ela mil casamentos irracionais, e que explode, enfim, pouco antes da Primeira Guerra. Terrorismo, ou melhor, o complexo terrorista, pois trata-se de um balaio de gatos, onde se poderia distinguir: 1º) uma aversão tão profunda do signo enquanto tal que leva a preferir, em cada caso, a coisa significadora à palavra, o ato à fala, a palavra considerada como objeto à palavra-significação, isto é, no fundo, a poesia à prosa, a desordem espontânea à composição; 2º) um esforço para fazer da literatura uma expressão, entre outras, da vida, em vez de sacrificar a vida à literatura; 3º) uma crise da consciência-moral do escritor, isto é, a dolorosa derrocada do parasitismo. Assim, sem que a literatura cogite um só instante em perder a sua autonomia formal, ela se faz negação do formalismo e acaba por levantar a questão do seu conteúdo essencial. Hoje estamos além do terrorismo, e podemos nos valer da sua experiência e das análises precedentes para fixar os traços essenciais de uma literatura concreta e liberada.

Dissemos que o escritor se dirigia, em princípio, a todos os homens. Mas logo em seguida observamos que era lido somente por alguns. Da distância entre o público ideal e o público real nasceu a idéia de universalidade abstrata. Isso significa que o autor postula a perpétua repetição, num futuro indefinido, daquele punhado de leitores de que dispõe no presente. A glória literária se parece singularmente com o eterno retorno de Nietzsche: é uma luta contra a história; aqui como lá, o recurso à infinidade do tempo procura compensar o malogro no espaço (retorno ao infinito do "homem de bem", para o autor do século XVII; extensão ao infinito do clube de escritores e do público de especialistas, para o do século XIX). Mas, como é evidente que a projeção para o futuro do público real e presente tem como efeito perpetuar, ao menos na representação do escritor, a exclusão da maior parte dos homens; como, além disso, imaginar uma infinidade de leitores ainda por nascer equivale a prolongar o público efetivo por um público feito de homens apenas possíveis, a universalidade visada pela glória é parcial e abstrata. E como a escolha do público condiciona, em certa medida, a escolha do tema, a literatura que fez da glória a sua meta e a sua idéia regula-

dora também deve permanecer abstrata. Por universalidade concreta deve-se entender, ao contrário, a totalidade dos homens que vivem em determinada sociedade. Se o público do escritor pudesse se ampliar a ponto de abarcar essa totalidade, não resultaria daí que ele devesse necessariamente limitar ao tempo presente a ressonância da sua obra; mas à eternidade abstrata da glória, sonho impossível e oco de absoluto, ele oporia uma duração concreta e finita, determinada pela própria escolha dos seus temas e que, longe de arrancá-lo da história, definiria a sua situação no tempo social. De fato, todo projeto humano recorta um certo futuro, por definição: se resolve semear, projeta um ano inteiro de expectativa adiante de mim; se me caso, minha decisão subitamente faz ressaltar diante de mim a minha vida inteira; se me lanço na política, hipoteco um futuro que se estenderá para além da minha morte. O mesmo ocorre com os escritos. A partir de hoje, sob a capa da imortalidade laureada que é de bom tom almejar, descobrem-se pretensões mais modestas e mais concretas: *Le silence de la mer* propunha-se a inclinar à recusa os franceses que o inimigo incitava a colaborar. A sua eficácia e, conseqüentemente, o seu público em ato, não podiam estender-se para além do tempo da ocupação. Os livros de Richard Wright permanecerão vivos enquanto perdurar a questão negra nos Estados Unidos. É fora de questão, portanto, que o escritor renunci à sobrevivência; muito ao contrário, é ele que decide quanto a isso: enquanto agir, sobreviverá. Depois vem a honra ao mérito, a aposentadoria. Hoje, por querer escapar à história, ele começa a receber honrarias no dia seguinte ao da sua morte, às vezes até mesmo em vida.

Assim, o público concreto seria uma imensa interrogação feminina, a expectativa de uma sociedade inteira que o escritor teria de captar e satisfazer. Mas para isso seria preciso que esse público fosse livre para perguntar e o escritor fosse livre para responder. Isso significa que em caso algum as questões de um grupo ou de uma classe devem ocultar as dos outros meios; caso contrário, recaímos no abstrato. Em suma, a literatura em ato só pode igualar-se à sua essência plena numa sociedade sem classes. Apenas nessa sociedade o escritor poderia perceber que não há diferença alguma entre o

seu tema e o seu público. Pois o tema da literatura sempre foi o homem no mundo. Apenas ocorreu que, enquanto o público virtual permanecia como um mar sombrio em torno da pequena praia luminosa do público real, o escritor corria o risco de confundir os interesses e as preocupações do homem com os de um pequeno grupo mais favorecido. Mas se o público se identificasse com o universal concreto, é realmente sobre a totalidade humana que o escritor deveria escrever. Não sobre o homem abstrato de todas as épocas e para um leitor sem data, mas sobre todo o homem da sua época e para os seus contemporâneos. Em consequência, a antinomia literária entre a subjetividade lírica e o testemunho objetivo ficaria superada. Engajado na mesma aventura que os seus leitores e situado, como eles, numa coletividade sem divisões, o escritor, ao falar deles, falaria de si mesmo e, ao falar de si mesmo, falaria deles. Como não haveria mais nenhum orgulho aristocrático levando-o a negar que estivesse em situação, não procuraria mais pairar acima do seu tempo e dar testemunho dele perante a eternidade; mas como sua situação seria universal, ele exprimiria as esperanças e as cóleras de todos os homens e, assim, exprimiria a si mesmo por inteiro, isto é, não como criatura metafísica, à maneira do clérigo medieval, nem como animal psicológico, à moda dos nossos clássicos, nem mesmo como entidade social, mas como uma totalidade que emerge do mundo no vazio e encerra em si todas essas estruturas na unidade indissolúvel da condição humana; a literatura seria verdadeiramente antropológica, no sentido pleno do termo. Numa tal sociedade, é evidente que não se encontraria nada que lembrasse, nem de longe, a separação entre o temporal e o espiritual. Vimos, com efeito, que essa divisão corresponde necessariamente a uma alienação do homem e, portanto, da literatura; nossas análises nos mostraram que a literatura sempre tende a opor às massas indiferenciadas um público de profissionais ou, ao menos, de amadores esclarecidos; ainda que reivindicque o Bem e a Perfeição divina, o Belo e o Verdadeiro, o "intelectual" está sempre do lado dos opressores. Como cão de guarda ou bobo da corte; cabe a ele escolher. O sr. Benda escolheu agitar os guizos; o sr. Marcel, rasgar no canil; estavam no seu direito. Mas se a literatura,

um dia, puder usufruir da sua essência, o escritor, sem classes, sem colégios, sem salões, sem excesso de honrarias, sem indignidade, será lançado no mundo, entre os homens, e a própria noção de "intelectualidade" parecerá inconcebível. O espiritual, aliás, sempre repousa sobre uma ideologia, e as ideologias são liberdade quando se fazem, opressão quando estão feitas: o escritor que chegou à plena consciência de si mesmo não se fará, portanto, conservador de nenhum herói espiritual, não conhecerá mais o movimento centrífugo pelo qual alguns dos seus predecessores desviavam os olhos do mundo para contemplar no céu os valores estabelecidos: saberá que a sua tarefa não é a adoração do espiritual, mas a espiritualização. Espiritualização, ou seja, resgate. E não há nada a espiritualizar, nada a resgatar, senão este mundo multicolorido e concreto, com seu peso, sua opacidade, suas zonas de generalidade e seu formigamento de histórias, esse Mal invencível que o corréio sem jamais conseguir aniquilá-lo. O escritor o resgatará tal qual é, totalmente cru, suado, fedido, cotidiano, pára apresentá-lo a liberdades, sobre o fundamento de uma liberdade. A literatura, nessa sociedade sem classes, seria portanto o mundo presente para si mesmo, em suspenso num ato livre e se oferecendo ao livre julgamento de todos os homens, a presença para si reflexiva de uma sociedade sem classes; é pelo livro que os membros dessa sociedade poderiam, a cada momento, situar-se, enxergar-se e enxergar a sua situação. Mas como o retrato compromete o modelo, como a simples apresentação já é princípio de mudança, como a obra de arte, tomada na totalidade das suas exigências, não é simples descricção do presente, mas julgamento desse presente em nome de um futuro, como todo livro, enfim, envolve um apelo, essa presença para si já é uma superação de si. O universo não é contestado em nome do simples consumo, mas em nome das esperanças e dos sofrimentos dos que o habitam. Assim, a literatura concreta será síntese da Negatividade, enquanto poder de afastamento em relação ao dado, com o Projeto, enquanto esboço de uma ordem futura; será a Festa, espelho de chamadas a queimar tudo que nele se reflete, e generosidade, isto é, a livre invenção, o dom. Mas, se ela deve poder aliar esses dois aspectos complementares da liberdade, não basta conceder

ão escritor a liberdade de dizer tudo: é preciso que ele escreva para um público que tenha a liberdade de mudar tudo, o que significa, além da supressão das classes, a abolição de toda ditadura, a permanente renovação dos quadros dirigentes, a contínua derrubada da ordem, assim que esta tende a imobilizar-se. Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa tal sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. De certo, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor *aja* sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que as suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva.

Assim, numa sociedade sem classes, sem ditadura e sem estabilidade, a literatura completaria a tomada de consciência de si mesma: compreenderia que forma e fundo, público e tema são idênticos, que a liberdade formal de dizer e a liberdade de material de fazer se completam, e que se deve utilizar uma para exigir a outra; compreenderia que a literatura manifesta tanto melhor a subjetividade do indivíduo quanto mais profundamente traduz as exigências coletivas, e reciprocamente; que a sua função é exprimir o universal concreto para o universal concreto, e a sua finalidade é apelar à liberdade dos homens para que realizem e mantenham o reino da liberdade humana. É claro que se trata de uma utopia: é possível conceber essa sociedade, mas não dispomos de nenhum meio prático para realizá-la. Mas a utopia nos permitiu vislumbrar em que condições a idéia de literatura poderia manifestar-se na sua plenitude e na sua pureza. Tais condições, sem dúvida, não são preenchidas hoje; e é hoje que é preciso escrever. Mas se a dialética da literatura foi desenvolvida até o ponto em que pudemos vislumbrar a essência da prosa e dos textos, talvez possamos tentar responder, agora, à única questão premente: qual é a situação do escritor em 1947, qual é o seu público, quais são os seus mitos, sobre o que ele pode, quer e deve escrever?

NOTAS

¹ Étiemble: "Heureux les écrivains qui meurent pour quelque chose" in *Combat*, 24 de janeiro de 1947.

² Hoje em dia o seu público se ampliou. A tiragem pode chegar a cem mil. Cem mil exemplares vendidos são quatrocentos mil leitores, portanto, no caso da França, um para cada cem habitantes.

³ O famoso "Se Deus não existe, tudo é permitido" de Dostoiévski é a revelação terrível que a burguesia se esforçou por ignorar, durante os 150 anos do seu reinado.

⁴ É um pouco o caso de Jules Vallès, se bem que nele uma generosidade natural tenha sempre lutado contra a amargura.

⁵ Não ignoro que os operários defenderam, bem mais do que o burguês, a democracia política contra Luís Napoleão Bonaparte; mas é porque eles acreditavam poder realizar, através dela, reformas de estrutura.

⁶ Já me acusaram tantas vezes de ser injusto com Flaubert que não posso resistir ao prazer de citar os textos seguintes, que se podem comprovar em sua Correspondência:

"O neocatólico, de um lado, e o socialismo de outro, idiotizam a França. Tudo se move entre a Imaculada Conceição e as muitas operárias." (1868)

"A primeira solução seria acabar com o sufrágio universal, vergonha do espírito humano." (8 de setembro de 1871)

"Eu valho bem uns vinte eleitores de Croisset..." (1871)

"Não tenho nenhum ódio pelos adeptos da Comuna, pois não odeio cães raivosos." (Croisset, quinta-feira, 1871)

"Creio que a multidão, o rebanho, será sempre odioso. Não há nada de importante senão um pequeno grupo de espíritos, sempre os mesmos, que passam a tocha de mão em mão." (Croisset, 8 de setembro de 1871)

"Quanto à Comuna, que está nos seus últimos estertores, é a derradeira manifestação da Idade Média."

"Odeio a democracia (ao menos tal como é entendida na França), isto é, a exaltação da graça em detrimento da justiça, a negação do direito; numa palavra, a anti-sociabilidade."

"A Comuna reabilita os assassinos..."

"O povo é um eterno menor, e estará sempre na última fila, pois é o número, a massa, o ilimitado."

"Pouco importa que muitos camponeses saibam ler e não escu-

tem mais o seu pároco, mas importa infinitamente que muitos homens como Renan ou Littré possam viver e sejam ouvidos! Nossa salvação está agora numa *aristocracia legítima*, entendo com isso uma maioria que se comporá de outra coisa que não números." (1871)

"Acreditam vocês que se a França, em vez de ser governada pelas massas, estivesse em poder dos mandarins, nós estaríamos onde estamos? Se, em vez de querer esclarecer as classes baixas, tivéssemos nos ocupado em instruir as altas..." (Croisset, quarta-feira, 3 de agosto de 1870)

⁷ Em *Le diable boiteux*, por exemplo, Le Sage *romanceia* os caracteres de La Bruyère e as máximas de La Rochefoucauld, isto é, ele as interliga pelo fio tênue de uma intriga.

⁸ A técnica do romance composto por cartas não passa de uma variação do que acabo de observar. A carta é o relato subjetivo de um evento; remete àquele que a escreveu, que se torna ao mesmo tempo ator e subjetividade testemunha. Quanto ao evento em si, ainda que recente, já vem repensado e explicado: a carta sempre supõe uma defasagem entre o fato (que pertence a um passado próximo) e o seu relato, feito ulteriormente e num momento de lazer.

⁹ É o inverso do círculo vicioso dos surrealistas, que tentam destruir a pintura pela pintura; aqui, querem que a literatura dê cartas de recomendação à própria literatura.

¹⁰ Quando Maupassant escreve *Le Horla* [*O Horla*], isto é, quando fala da loucura que o ameaça, o tom muda. É que por fim alguma coisa — alguma coisa de horrível — vai acontecer. O homem se vê transtornado, surpreso; não compreende mais, quer arrastar o leitor em seu pânico. Mas o hábito é mais forte; por falta de uma técnica adaptada à loucura, à morte, à história, ele não consegue comover.

¹¹ Citarei, de início, entre essas técnicas, o curioso recurso ao estilo teatral, praticado no fim do século passado e princípio deste, por Gyp, Labédan, Abel Hermant e outros. O romance é escrito em diálogos; os gestos das personagens, suas ações são mencionados em itálico e entre parênteses. Trata-se, evidentemente, de fazer do leitor um contemporâneo da ação, como é o espectador diante da encenação teatral. Essa técnica sem dúvida manifesta a predominância da arte dramática na sociedade culta dos anos 1900; procura também, a seu modo, fugir do mito da subjetividade primeira. Mas o fato de ter sido abandonada

definitivamente mostra com clareza que não oferecia uma solução para o problema. Primeiro, é sinal de fraqueza pedir socorro a uma arte vizinha: prova de que nos faltam recursos dentro da arte que praticamos. Depois, nem por isso o autor deixava de entrar na consciência das suas personagens, e de fazer entrar também o seu leitor. Simplesmente divulgava o conteúdo íntimo dessas consciências, entre parênteses e em itálico, com o estilo e os procedimentos tipográficos que em geral se empregam nas indicações para a encenação teatral. Na verdade, trata-se de uma tentativa sem futuro; os autores que a experimentaram pressentiam obscuramente que era possível renovar o romance escrivendo-o no presente. Mas não chegaram a compreender que essa renovação só seria possível se se renunciasse primeiro à atitude *explicativa*.

Mais séria foi a tentativa de introduzir na França o monólogo interior de Schnitzler (não me refiro ao de Joyce, que tem princípios metafísicos totalmente diferentes. Larbaud, que recorre a Joyce, bem sei, parece-me inspirar-se sobretudo em *Les lauriers sont coupés* e *Made moiselle Else*). Trata-se, em suma, de levar às últimas consequências a hipótese de uma subjetividade primeira e passar ao realismo levando o idealismo até o absoluto.

A realidade mostrada sem intermediário ao leitor não é mais a própria coisa, seja árvore ou cinzeiro, mas a consciência que vê a coisa; o "real" não é mais que uma representação, mas a representação se torna uma realidade absoluta, pois nos é oferecida como dado imediato. O inconveniente dessa técnica é que ela nos fecha numa subjetividade individual, e assim não consegue alcançar o universo intermonádico; além disso, esse procedimento dilui o fato e a ação na percepção de um e de outro. Ora, a característica comum do fato e do ato é que escapam à representação subjetiva: esta apreende os seus resultados mas não o movimento vivo. Enfim, é preciso lançar mão de alguns truques para reduzir o fluxo da consciência a uma sucessão de palavras, mesmo deformadas. Se a palavra é dada como intermediária *significando* uma realidade transcendente, por essência, à linguagem, nada melhor: a palavra se faz esquecer, descarrega a consciência sobre o objeto. Mas se ela se dá como *realidade psíquica*, se o autor, ao escrever, pretende dar-nos uma realidade ambígua que seja signo em sua essência objetiva (isto é, na medida em que remeta ao exterior), e coisa, em sua essência formal, isto é, como dado psíquico imediato, então se pode recriminá-lo por não ter tomado partido e por desconhecer essa lei retórica que poderia ser formulada assim: em literatura, onde se usam signos, devem usar-se somente signos; e se a *realidade* que se quer significar é *uma palavra*, deve-se passá-la ao leitor através de outras palavras. Pode-se recriminá-lo também por ter esquecido que as maiores riquezas da vida psíquica são *silenciosas*. Sabemos o que aconteceu com o monólogo interior: transformado em *retórica*, ou

seja, transposição poética da vida interior, como silêncio e também como palavras, tornou-se hoje uma técnica *entre outras* para o romancista. Demasiado idealista para ser verdadeiro, demasiado realista para ser completo, é o coroamento da técnica subjetivista; é nele e por ele que a literatura de hoje tomou consciência de si mesma; ou seja, ela supera duplamente, quanto ao objetivo e quanto à retórica, a técnica do monólogo interior. Mas, para isso, era preciso que as circunstâncias históricas mudassem.

É evidente que hoje o romancista continua escrevendo no passado. Não é mudando o tempo verbal, mas sim subvertendo as técnicas da narração que se conseguirá fazer do leitor um contemporâneo da história.

IV

Situação do escritor em 1947

Falo do escritor francês, o único que se manteve burguês, o único que deve acomodar-se a uma língua que foi quebrada, vulgarizada, amolecida por cento e cinquenta anos de dominação burguesa, recheada de "burguesismos" que parecem pequenos suspiros de satisfação e abandono. O americano, antes de escrever livros, com frequência exerceu ofícios manuais, e retorna a eles; entre dois romances, sua vocação se manifesta no rancho, na oficina, nas ruas da cidade; não vê na literatura um meio de proclamar a sua solidão, mas uma ocasião de escapar dela; escreve cegamente, movido por uma necessidade absurda de se livrar dos seus medos e das suas cóleras, um pouco como uma fazendeira do Meio-Oeste escreve