



ARTIGO

A POSIÇÃO DO NARRADOR NO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: EXTÉRIEUR MONDE OU INTÉRIEUR MONDE?

Robson José Feitosa de Oliveira

Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil

robsonccf@ufc.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v5i2.41475>

Recebido em: 10/08/2021

Aceito em: 29/12/2021

Publicado em março de 2022

RESUMO: Este artigo tem por objetivo desenvolver uma reflexão relacionada à posição do narrador nos quatro romances contemporâneos finalistas do *Choix Goncourt Brésil 2020: Extérieur monde, La part du fils, Soif e Tous les hommes h'habitent pas le monde de la même façon*. Trata-se mais especificamente de refletir sobre a relação dialética entre interioridade e exterioridade nesses romances, com foco maior no romance *Extérieur monde*, de Olivier Rolin. O ponto de partida é um diálogo com o texto de Theodor Adorno intitulado justamente *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1954), no qual o autor reflete sobre os desafios e a evolução na arte narrativa no século XX em relação ao século XIX. Partindo da leitura dessas 4 obras do século XXI, notadamente de *Extérieur monde*, o objetivo deste artigo é refletir sobre a evolução ocorrida na posição do narrador quanto à dialética entre mundo interior e exterior no romance contemporâneo, dois séculos após a explosão do romance moderno na França.

Palavras-chave: *romance francês contemporâneo, teoria crítica, crítica literária, estética, modernidade.*

LA POSITION DU NARRATEUR DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN : EXTÉRIEUR MONDE OU INTÉRIEUR MONDE ?

RÉSUMÉ : Cet article vise à réfléchir sur la position du narrateur concernant les quatre romans finalistes du *Choix Goncourt Brésil 2020: Extérieur monde, La part du fils, Soif et Tous les hommes h'habitent pas le monde de la même façon*. De manière plus spécifique, il s'agit de réfléchir sur le rapport dialectique entre intériorité et extériorité dans ces romans, *Extérieur monde* étant celui qui sera objet d'une analyse plus approfondie. Il s'agit en effet d'une tentative de dialogue avec le texte de Theodor Adorno intitulé *La position du narrateur dans le roman contemporain* (1954), dans lequel cet auteur réfléchit sur les enjeux et l'évolution du roman au XXème siècle par rapport au XIXème siècle. Sur la base de ces 4 romans du XXIème siècle, notamment *Extérieur monde*, le but de cet article est de réfléchir sur l'évolution de la position du narrateur par rapport au monde intérieur et extérieur



dans le roman contemporain deux siècles après l'explosion du roman moderne en France.

Mots-clés : *roman français contemporain, théorie critique, critique littéraire, esthétique, modernité.*

Introdução

Nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa
deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono.
Adorno

A França sempre manteve relação especial com a literatura. Não é novidade dizer que o romance do século XIX é sobretudo francês. Contemporaneamente, a cada ano, mais de 500 romances²¹ são publicados na França. Dentre eles, quatro se tornam finalistas do famoso Prêmio Goncourt. Mas qual o peso e o lugar dessas obras, dessas obras finalistas deste prêmio especificamente, para a contemporaneidade? Que questões candentes pretendem a tratar no terreno literário? Que novidade formal ou temática representam? Trariam essas obras em seu seio algum germe de novidade estética, de trabalho literário inovador em tensão com tempo presente, ou até representariam alguma forma de ruptura estética? Ou fariam simplesmente parte do chamado circuito literário anual, aquele pelo qual circulam as obras literárias que encontram seu público leitor – no caso francês, um público já habituado às *rentrées littéraires* e suas novidades?

Evidentemente, parte-se aqui pretensiosamente de um nível de exigência profundo com relação a essas obras. Um nível de exigência que não é necessariamente o pretendido pelos escritores – temos consciência disso. Mas no caso deste artigo, a exigência se funda no próprio marco teórico que pontua uma relação fundamental entre formas estéticas e formas sociais. Theodor Adorno e Georg Lukács são dois representantes de terreno. No caso da estética de Theodor Adorno, essa relação dialética é tão fundamental para a compreensão do fenômeno artístico moderno quanto de difícil apreensão. Mas sua complexidade ajuda a pensar o fenômeno da modernidade como poucos, no que a modernidade traz de transtornos da vida social e subjetiva. Mas também a estética adorniana é fértil no que expressa de tensionamento dialético entre estética e forma social, ou seja, um

²¹ https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/la-rentree-litteraire/nothomb-jaenada-chalandon-une-rentree-litteraire-2021-marquee-par-le-poids-de-l-histoire_4741017.html



tensionamento dialético entre a nova forma de estar no mundo inaugurada pela modernidade em sua dinâmica permanente e as mudanças no terreno artístico. A complexidade do pensamento adorniano se espalha para vários campos do saber, e é com essa profundidade que ele ajuda a pensar o fenômeno literário dentro da especificidade moderna, dentro de uma sociedade que contém em seu seio uma racionalidade, mas também uma irracionalidade – materializada traumáticamente no extermínio cientificamente produzido dos judeus na segunda guerra, mas também pela ciência aplicada à guerra – uma forma de racionalidade destrutiva que não se pergunta sobre os fins, sempre considerados como autoevidentes. Essa experiência é vivida como um trauma e choque para Adorno e outros membros da Escola de Frankfurt, e vai estar sempre como pano de fundo das discussões teóricas, como demonstração ou lembrança do lado obscuro da racionalidade moderna, cujo positivismo de base exclui de seu seio a razão crítica, sensível, sendo antes do mais uma Razão instrumental de mãos dadas com a lógica mercantil.

Muitas das reflexões aqui explicitadas amadureceram durante o processo de discussão conjunta no grupo de leitura das obras do *Choix Goncourt Brésil* na Universidade Federal do Ceará. Neste artigo, vou me centrar num diálogo entre o artigo “A Posição do narrador no romance contemporâneo” e as 4 obras finalistas do Prêmio Goncourt 2019 na França e que foram as 4 obras do *Choix Goncourt Brésil 2020: Extérieur monde*, de Olivier Rolin, *La part du fils*, de Jean-Luc Coatalem; *Soif*, de Amélie Nothomb; *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, de Jean Paul Dubois. Apesar de este artigo desenvolver análises sobre as 4 obras, dedicará maior atenção a *Extérieur monde*, por ser a obra mais pretensiosa, talvez, em termos estéticos, conforme tentarei explicitar. Por essa pretensão, parece ser a obra que tem maior possibilidade de diálogo com a tese de Adorno. Especificamente, meu objetivo é, a partir desse breve, porém, denso artigo de Adorno, no qual ele reflete sobre os desafios e a evolução na arte narrativa no século XX em relação ao século XIX, refletir em que medida a arte de narrar evoluiu dois séculos depois da explosão do romance moderno na França e mais de meio século depois do artigo de Adorno. Para dizê-lo de outro modo, este artigo se funda na reflexão sobre a dialética entre exterioridade e interioridade na narrativa nos termos adornianos. Seu *corpus* de análise é bastante delimitado, embora extravase o quadro das próprias obras abordadas.



Será que neste início de século XXI, os aspectos apontados por Adorno enquanto desafios para o romance que, enquanto gênero, sempre tende a implodir as amarras de sua própria forma ainda se mantêm atuais? Seriam essas obras apenas exemplares do gênero romance na atualidade, no estágio em que se encontra o gênero romance, ou trariam alguma tensão que as impulsione para além delas mesmas?

Romance como gênero moderno e sua evolução

Em sua *Teoria do Romance*, Georg Lukács (1916-2012) defende a tese de que o romance é um gênero estritamente moderno, o gênero literário, portanto, de um mundo em que há a perda da totalidade, em que há um esfacelamento da existência, uma vez que a vida social moderna se desenvolve num processo de perda do *locus* transcendental comum, que era o solo comum, que dava liga à comunidade. E essa perda do *locus* transcendental comum, coloca como questão essencial ao herói moderno a confiança, que seria o “verdadeiro problema da tragédia moderna” (p. 43). O herói do drama moderno – o romance – não pode compreender que sob o mesmo manto não resida a mesma essencialidade partilhada. A alma do novo herói, como chama Lukács, não pode deixar de acreditar que a multidão humana da vida a seu redor é somente, como ele diz, uma “tumultuada festa carnavalesca”, mas que quando a essência partilhada intervier as máscaras haverão de cair, e os “irmãos desconhecidos hão de se abraçar.” A alma do herói dramático moderno precisa acreditar nisso, que existe um sentido comum partilhado, um sentido que cimenta a existência. Não podendo encontrar esse sentido imanente na vida social, portanto, não tendo como encontrar-se numa comunidade, o drama do herói romanesco, sua busca por juntar os cacos da existência para erigir-se na sociedade se dá na solidão e ele se vê sozinho perante seu destino. Daí vem a decepção profunda: a solidão é o “tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade.” (p. 43). O herói do romance é, portanto, um herói livre de qualquer pressão transcendental, de qualquer pressão comunitária e que age por si mesmo como um verdadeiro indivíduo moderno, por isso não para de buscar, e o Graal da sua existência é o sentido da vida numa sociedade que esvaziou o céu (DUFOR, 2005) e largou os indivíduos à própria sorte. É na inquietude que ele se movimenta, sempre



buscando em si, na afirmação de si perante os outros, a afirmação de sua subjetividade, de sua existência até mesmo contra os outros “si” também desterrados, sem terra transcendental que lhe forneça sentido à existência. Assim, o personagem do romance não pode encontrar quietude, ele está sempre a buscar algo. Evidentemente essa é uma reflexão que se liga muito mais ao romance tradicional até o século XX, embora continue sendo característica marcante do romance o drama do indivíduo.

Para Adorno (2003) também, o romance foi ou é a forma literária específica da era burguesa: “Em seu início, encontra-se a experiência do mundo desencantando no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento” (p. 55). Sendo assim, o realismo era imanente ao romance, tanto que até os que eram considerados “fantásticos”, tratavam de provocar de todo modo a sugestão do real. A realidade é, de alguma forma, a baliza e o mundo exterior mantém seu domínio, sua força, pode-se dizer, em comparação com o mundo interior.

No entanto, diz ele, essa capacidade de dominar artisticamente a existência, o real, teria se tornado questionável à sua época, anos 50, 60, processo começado já no século XIX. Isso porque não seria mais possível o mergulho no objeto, a busca pelo “efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido” (p. 55) poderia desembocar na mentira do respeito a um mundo exterior como se esse mundo tivesse sentido e merecesse ser apenas transfigurado. É o princípio do subjetivismo, em que o sujeito não tolera matéria, objeto, sem nele intervir. E esse comportamento sempre interventivo do sujeito solaparia o princípio da objetividade que é um preceito épico. Ou seja, na épica, há aspectos basilares diante dos quais o sujeito não pode nada: há um princípio da totalidade, um sentido imanente ao mundo, não cabendo intervenção individual que venha a pôr em questão esse sentido.

Para Adorno, portanto, o subjetivismo em seu tempo ganha um ar de positividade, uma espécie de resistência do sujeito à ausência de sentido do mundo. Sendo essa forma de figuração imitativa, contemplativa do objeto, respeitadora do objeto equivalente a uma mentira, justamente porque o mundo se apresenta como objeto problemático, a narrativa de relato não daria conta da complexidade de um mundo no qual a identidade da experiência, uma vida articulada em si, contínua, já



se desintegrou, e a postura do narrador não pode colar o que está quebrado. E uma narrativa cuja forma expressa a pretensão de que esse mundo tem sentido só pode desembocar no *kitsch*, no mau gosto, na cópia, no sentimentalismo.

Adorno põe sobre a mesa de discussão um elemento dos mais importantes: o fato de não haver mais sentido dado de antemão para organizar a vida social vai tensionar com a expressão artística, também pelo fato de os artistas se verem agora como subjetividades livres que não precisam prestar contas a nenhum preceito transcendental. E ele continua dizendo que da mesma forma que a pintura perdeu muitas de suas funções para a fotografia, “o romance perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema.” (p. 56). Exatamente por isso, o romance precisa garimpar seu novo terreno a cada momento, e se concentrar no que não é possível dar conta por meio do mero relato. Essa passagem é importante porque guarda relação com a análise dos romances sobre os quais me proponho a refletir aqui, sobretudo no que diz respeito a *Extérieur monde* de Olivier Rolin, que parece o romance mais próximo desse procedimento subjetivista de não se propor ao mero relato — nos termos de Adorno. Mas a questão a que tentarei responder é se esse *subjetivismo* no sentido de Adorno ainda tem o mesmo sabor no século XXI.

Adorno vai elogiar James Joyce por ele ter levado a cabo uma espécie de rebelião do romance contra o realismo, uma rebelião fundada na revolta *contra a linguagem discursiva* que pretende constranger, prender a ficção ao relato, à sequência narrativa, a contar, digamos. Seguindo Adorno, seria preciso valorizar o procedimento de Joyce ao invés de rejeitar sua iniciativa como excentricidade ou arbitrariedade. Lembremos de passagem que o procedimento de Joyce implica o desenvolver-se do subjetivismo na narrativa, nos termos de Adorno, o que significa narrativas em que cada vez mais é o “real” interior que é narrado²².

Se era difícil para alguém que tivesse “participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (p. 56), e se se contar algo significa ter algo especial a dizer, isso é impedido pelo que ele chama de mundo administrado, um conceito importante em Adorno, um mundo de cada

²² É importante notar que essa mudança em termos da narrativa romanesca se opõe ao ideal do narrador de Walter Benjamin, em que o mundo exterior é sempre o ponto de tensionamento para as narrativas cujo sentido podem atravessar séculos.



vez maior estandardização, padronização travestidas de novidade. Nesse contexto, seria problemática a própria pretensão de criação do narrador, porque é uma pretensão que tem por fundo a ideia de que haveria um processo de individuação sem qualquer relação com esse mundo administrado, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar do que ele chama de fatalidade, o núcleo fatal, decisivo da vida, ou seja, do que realmente importa, a apreensão em profundidade da marcha do mundo.

Citando o tratamento psicológico dado à narrativa em Fiodor Dostoievski, ele diz que a psicologia neste autor é de “caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí”. Exatamente por isso, por figurar um tratamento psicológico que perpassa a própria subjetividade humana e não uma individualidade em específico, Dostoievsky é avançado. Dito de outra forma, em Dostoievski haveria uma representação da essência, algo a que o romance seria forçado pelo próprio processo social da vida, que quanto mais se fecha, vai encobrindo a essência dessa vida como um véu, deixando os sujeitos sem acesso à essência da vida. Então, para Adorno — e essa observação é importante aqui — o romance forçaria um caminho rumo à apreensão da existência nesse mundo dilacerado, do que significa existir nesse mundo desintegrado. A narrativa romanesca quanto mais a modernidade avança exprimiria essa desintegração. Não se sabe se aqui Adorno expressa um nível de exigência com relação ao romance ou um otimismo com relação ao progresso do romance como gênero que se desenvolveria nesse sentido.

Diz ele: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (p. 57). Para Adorno, o romance é romance quando aprofunda, quando adentra pelas profundezas em busca de apreender, desnudar, em suma, quando se mantém inquieto no sentido de buscar essa essência que governa o mundo, uma essência não mais dada de antemão.

Segundo Adorno:

O romance sempre teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se



alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros (p. 58).

Sendo assim, o impulso que já é característico do romance que é de tentar decifrar o enigma da vida vivida, acaba virando um esforço de apreender pela transfiguração do real a essência, que aparece como assustadora, e duplamente estranha, estrangeira, no contexto de uma vida social com suas convenções que já se apresenta como estranhada, estranha, estrangeira, inapreensível.

Evidentemente, Adorno não defende que as obras literárias sejam crítica social desse estado de coisas, dessa dilaceração. A questão é mais complexa. Ele diz que esses elementos (o fato de vivermos numa sociedade sem sentido, de relações reificadas, o fato de sermos sujeitos alienados numa sociedade que nos aparece como estranha a nós) dificilmente vão aparecer na obra por meio de *elocubrações conscientes do romancista*, pelo contrário, onde há um tratamento deliberado dessas questões o romance perde em qualidade, os resultados não são bons para o que é configurado artisticamente, podendo perder-se o literário na crítica social. Assim, as modificações históricas que acontecem nas formas artísticas se transformam numa espécie de sensibilidade idiossincrática dos autores, uma especificidade de determinado autor que de forma vanguardista explora determinado terreno ainda não explorado. E o alcance, diz ele, da atuação do romancista *como instrumento capaz de registrar, figurar, o que ele reivindica ou repele*, é o que vai estar em jogo para determinar seu nível artístico. Dito de outro modo, como esse tensionamento vai ser figurado, e não expresso como tratado, ou seja, como vai se dar a dialética entre consciente e inconsciente na figuração, e ainda na relação tensa entre consciente-inconsciente de um lado, e desintegração do mundo do outro.

Adorno cita Gustave Flaubert como um exemplo de autêntico romance tradicional em que o “narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (p. 60) Seria uma técnica da ilusão, é uma forma de narrar que se desenvolveu fortemente no século XIX, mas em Flaubert, tanto quanto em Balzac, mostra-se muito forte a ponto de o crítico literário inglês James Wood (2011) dizer que o romance realista deve tudo a Flaubert, cujos romances são praticamente cinema. Com sons, cores, movimento, uma forma de narrar que chama o leitor a entrar nesse movimento, a partilhar esses odores, sensações, cenários, como se realmente fizesse parte de uma cena viva. No caso dos



romances objeto do *Choix Goncourt Brésil 2020*, é *Extérieur monde* que representa maior ruptura com essa forma de narrar. Seu título já insinua a relação entre interior e exterior. Antes de vermos como se dá a dialética entre interior e exterior nessa obra, façamos uma breve análise pelas três outras obras menos pretensiosas em termos formais.

Considerações sobre *Soif* de Amélie Nothomb

A fonte da narrativa de *Soif* parece estar numa reflexão sobre aquilo que move qualquer existência, a *sede*, ou para usar um termo psicanalítico, o *desejo*. Algo muito humano, inesgotável, uma fonte de vida, algo que não existe senão onde há uma falta, algo a preencher. Numa sociedade de consumo onde toda falta pretende ser obturada pela mercadoria portadora de acesso ao gozo, uma sociedade que pretende matar o desejo em última análise, seria um tema rico a ser explorado, mesmo que por meio de um narrador mitológico: Jesus. Vejamos dois trechos: 1. “Não posso pôr de lado este sofrimento, então, mergulho na sede para, senão dela escapar, ao menos enviar. Que sede grandiosa. Uma obra-prima da alteração. [...] Explore sua sede meu amigo [diz Jesus a si mesmo]. Ela é uma viagem, ela o conduz a uma fonte, que é bela [...]” (p. 94). 2. “Meu único luto é a sede. Beber me faz menos falta do que o impulso que o inspira [...]. Para sentir sede, é preciso estar vivo. Vivi tão intensamente que morri sedento. Talvez seja isso a vida eterna” (p. 147)²³.

Como ficou claro, o narrador-personagem é Jesus. Um Jesus de imenso potencial narrativo, uma vez que narra seu calvário entremeando a narração de questionamentos impensáveis normalmente, posto que vêm daquele que seria o escolhido para salvar o mundo. Em *Soif*, esse narrador homodiegético se torna muito digno de interesse apenas quando põe em questão sua posição na narrativa cristã, quando põe em xeque sua própria representação histórica e religiosa, enquanto mito. O personagem ganha estatura apenas quando se propõe a refazer seu percurso enquanto figura mais mitológica do que histórica.

²³ 1. « Je ne peux pas mettre de côté cette souffrance, alors je me plonge dans la soif pour, sinon y échapper, du moins biaiser. Quelle soif grandiose ! Un chef d’oeuvre d’altération. [...]. Explore ta soif, mon ami. Elle est un voyage, elle te conduit à une source, que c’est beau[...] » (p. 94) ; 2. « Mon seul deuil, c’est la soif. Boire me manque moins que l’élan qui l’inspire. [...]. Pour éprouver la soif, il faut être vivant. J’ai vécu si fort que je suis mort assoiffé. C’est peut-être cela, la vie éternelle » (p. 147).



A questão é que mais uma vez o potencial não é explorado – pelo menos nos termos da exigência colocada aqui desde o início pelo texto de Adorno. Assim, o terreno fértil não germina. Diferentemente de *Extérieur monde*, em que o narrador narra ensimesmado e tem dificuldade de estabelecer relações com o mundo exterior que ele pretende exteriorizar pela interioridade, em *Soif*, o exterior, as personagens ganham lugar de importância, o exterior tem um peso grandioso. Nesse sentido, é uma narrativa formalmente mais tradicional. O problema de *Soif*, portanto, não é déficit de mundo exterior. O problema de *Soif* é que a reflexão, como pudemos ver nos trechos acima, perdem-se não raro numa banalidade, numa falta de aprofundamento e radicalização do personagem que tanto potencial traz em si. Quer dizer que o narrador Jesus parece em muitos momentos um personagem banal, cujos questionamentos não vão além do esperado por qualquer laico. A chance narrativa de pôr em xeque um mito se perde na suavidade da narrativa, que pretende aprazer mais do que ir além de si mesma, sendo mais um romance anual da profícua autora.

Mas há também momentos em que esse potencial do narrador vem a lume, como quando Jesus-narrador admite trazer o mal também em si, ou quando espera que a chuva dure (p. 120) para que a crucifixão possa ser adiada, ou ainda quando imagina um outro destino para si, um destino justamente diferente daquele para o qual veio ao mundo, levando uma vida tranquila com Madalena, uma vida normal, em que seu corpo teria ganhado a luta contra o espírito. Mas a chuva para e seu sonho cessa.

Esse potencial é também visível quando Jesus-narrador põe em questão Mateus, um questionamento de interesse literário, posto que se trata da exploração de um terreno expressivo, o questionamento do dogma mesmo, embora não seja tema artisticamente novo. Não deixa de ser um golpe no tabu. Jesus põe em questão a frase: “meu jugo é brando e meu fardo leve, não para mim, amigos. Essas palavras bonitas não cabem a meu caso.” (p. 73)²⁴. Ou ainda quando Jesus diz: “É terrível saber antecipadamente que meu suplício não serve de nada” (p. 81)²⁵.

²⁴ « [...]mon joug est doux et mon fardeau léger. » Pas pour moi, les amis. La bonne parole ne s'adresse pas à moi » (p. 73).

²⁵ « Il est terrible de savoir par avance que mon supplice ne sert à rien » (p. 81).



Quando Jesus questiona o próprio desígnio de Deus, a narrativa parece alçar voo, mas parece ser um voo baixo, já que os questionamentos não perscrutam o edifício do dogma a ponto de rachá-lo. Jesus chama seu suplício de punição terrível de Deus e não uma escolha. Ele afirma ainda que Deus não era onisciente, a ele escapara o sentido daquilo tudo. E Jesus continua criticando seu pai, seu erro, o projeto de seu pai como um erro. E se questiona a si próprio, o que é interessante do ponto de vista do questionamento de sua própria figura mítica: “Ama o próximo como a ti mesmo. Ensino sublime do qual estou professando o contrário. Aceito essa minha morte monstruosa, humilhante, indecente, interminável: quem aceita isso não se ama. [...] Porque esperei até estar na cruz por me dar conta disso” (p. 97-98)²⁶. Essas partes de questionamento se iniciam justamente após a crucifixão, quando começa uma parte do romance mais reflexiva, até mesmo densa.

Vemos um Jesus que quer recobrar seu corpo, quer amar e não ser amor, quer ser humano e não salvar pretensamente a humanidade que o assassina cruelmente.

É nesse sentido que há passagens dignas de interesse e, como disse, personagens que não estão ali para compor o cenário, mas para significar, como é o caso de Simão de Cirene que ajuda Jesus em sua cruz. E é essa ajuda que se constitui em verdadeiro milagre. Simão, de bondade tocante, não sabia explicar porque tinha feito o gesto de solidariedade com Jesus: “Entre a espécie abjeta que faz troça de mim e pela qual eu me sacrifico, há este homem que não veio encontrar regozijo no espetáculo e que, é possível sentir, me ajuda de todo coração” (p. 75)²⁷, ou Madalena que, apesar de ter sofrido os piores tratamentos nunca se tornou rancorosa.

Mas depois da bela passagem sobre Simão e Madalena, o banal volta vez por outra, seja com uma metáfora bastante gasta: “Nenhum prazer é comparável ao de um copo de água quando se está morrendo de sede”, e ela se estende sobre o momento mágico de levar o copo à boca; seja comparando Jesus à própria sede: “Nenhuma sensação é capaz de evocar a que quero inspirar como a sede” (p. 51)²⁸. Ou quando Jesus explica ser sua palavra de uma simplicidade desconcertante. Ou

²⁶ « Aime ton prochain comme toi même. Enseignement sublime dont je suis en train de professer le contraire. J’accepte cette mise à mort monstrueuse, humiliante, indécente, interminable : celui qui accepte cela ne s’aime pas. [...] Pourquoi ai-je attendu d’être sur la croix pour m’en rendre compte? » (p. 97-98).

²⁷ “Parmi l’espèce abjecte qui se moque de moi et pour laquelle je me sacrifie il y a cet homme qui n’est pas venu se régaler du spectacle et qui, cela se sent, m’aide de tout son coeur » (p. 75).

²⁸ « Aucune jouissance n’approche celle que procure le gobelet d’eau quand on crève de soif » [...]. « Aucune jouissance n’approche celle que procure le gobelet d’eau quand on crève de soif » (p. 51).



quando se pergunta se conseguirá carregar a pesada cruz. Essas banalidades minam o potencial literário da obra, mas também o potencial narrativo que representa a tentativa de reescrever uma narrativa mitológica, tendo como personagem principal a própria figura mitológica, o que possibilita postar-se dentro da sua mentalidade e, assim, deitar talvez por terra crenças, fazendo as estruturas estéticas do romance contemporâneo tremerem por um questionamento profundo, mas também o próprio alicerce crença da sociedade.

É uma escrita que se poderia chamar de pendular: vai do potencial expressivo de um lado ao banal, à reflexão pouco original de outro. No fim das contas, a ideia que fica é que a *soif* é Deus, não a metáfora, mas Deus diretamente. E com isso, entramos numa espécie de filosofia do cotidiano ou de botequim. O surpreendente literário e o banal acabam se encontrando. Porque há questões ligadas à humanização de Jesus que não são necessariamente interessantes literariamente, não são necessariamente originais ou com potencial estético. A questão talvez pudesse ser o que a humanização desse personagem mítico pode expressar de subversivo, o que essa humanização pode revolver no seio estético e também social.

Em suma, a autora tem um personagem de imenso potencial, mas no mais das vezes não consegue lhe dar expressão literária inovadora e até subversiva. Ele é no máximo laico, o que já é muito em sociedades que ainda creem em mitos. Mas é muito pouco para uma literatura vinda de lugares em que o questionamento do fetichismo religioso vem de longa data. E o livro termina com uma tirada misantropa, também típica da filosofia cotidiana praticada nos botequins: “As pessoas mudam somente se a mudança vier delas mesmas e é raríssimo que queiram realmente. Em 9 a cada 10 casos, o desejo de mudança é dirigido aos outros” (p. 150)²⁹. É uma tirada aparentemente anódina, mas representa uma conclusão também banal: o ser humano é mau, o outro é mau. O que talvez seja uma justificativa para também sê-lo.

²⁹ « Les gens changent seulement si cela vient d’eux, et il est rarissime qu’ils le veuillent réellement. Neuf fois sur dix, leur désir de changement concerne les autres » (p. 150).



A posição do narrador em *La part du fils*

Trata-se de mais uma obra cuja temática mantém tensa relação como o mundo exterior, embora seja ao mesmo tempo um romance que tem por fio condutor uma busca pessoal. Embora em primeira pessoa, com tonalidade íntima, a narrativa da busca da *parte que cabe a um filho* na rede de memórias que nos constroem no seio da comunidade familiar mantém relação estreita com algo além do intimamente individual: a guerra e a destrutividade decorrente, em termos materiais, mas também em termos da herança destrutiva no que diz respeito à memória.

O fio de meada da narrativa é a busca por essa *parte do filho* que ficou perdida. Mais especificamente a parte do neto que busca uma peça fundamental para a compreensão do quebra-cabeças que é sua família. E o mutismo familiar – herança também traumática – somente dificulta essa busca.

Como a questão do trauma pós-catástrofe, sobretudo relacionado ao drama da Segunda guerra, é tema de não poucas obras literárias, o desafio de Coatalem não é dos menores. O caminho escolhido pelo narrador é justamente partir desse acontecimento traumático relacionado à coletividade, ao mundo exterior, para adentrar pelo interior, e a narrativa vai se tornando cada vez mais pessoal, a ponto de ir se desligando do aspecto mais geral e nada individual que representa o horror da guerra.

Em raras passagens a intimidade da busca do narrador é quebrada: como no capítulo 25, quando o narrador-autor narra como os cientistas do Reich foram contratados pelos EUA após a guerra. O narrador põe-se a imaginar seu avô nas mãos desse cientista nos campos de concentração.

Os *flash-backs* imaginários em que o neto imagina para si como teria sido a vida do avô na guerra ou em colônias são uma estratégia narrativa também das mais interessantes. A estratégia de imaginar a guerra vivida por seu avô em 14-18 e as condições de sua prisão, por falta de maiores informações, também o é. Esse procedimento de imaginar dentro da narrativa é dos mais expressivos, é a forma de lidar com o trauma, pelo imaginário. É a matéria mesma a efabulação (SPEBER, 2009), está nas origens do romance (ROBERT, 2007), portanto, a obra literária como dupla imaginação é algo expressivo: como quando ele imagina seu avô nos últimos



momentos, sonhando com a Indochina, mesmo dentro de sua cela imunda, e é dessa forma que ele imagina a morte do avô. Do ponto de vista formal, não deixa de ser criativo. Mas, mais uma vez, deve-se perguntar se tudo não entra num veio por demais interiorizado.

O fato de a narrativa ser por demais pessoal, individualizada, faz com que avance a duras penas, o que faz com que o leitor se sinta num espaço pequeno na narrativa que pena a se expandir para além do espaço íntimo do narrador-autor. São as dificuldades da autoficção, sobretudo quando sua matéria é tema tão rude.

Na narrativa, não há menção ao mutismo do pai sobre *a parte do filho*. O enigma dessa problemática relação não merece atenção, e talvez fosse interessante explorar os meandros dessa relação, desse trauma.

No fim das contas, ao rememorar imaginativamente seu avô nas aventuras coloniais, o narrador acaba por tomar o partido ocidental no que diz respeito à colonização. Transparece a ideia de que a colonização, sobretudo no caso francês, teria seu quê de positividade, o Ocidente sendo pintado como portador do progresso.

Ao fim e ao cabo, embora em muito menor medida, é possível notar a mesma tendência interiorizante que analisarei mais detidamente em *Extérieur monde*. A obra parece se encerrar em si, e não consegue se abrir ao exterior e expor as feridas do tempo histórico que tornou possível e necessária a guerra. É uma forma narrativa, portanto, que ainda crê possível pela narrativa reconstituir o destruído cuja destrutividade não se acabou com o fim da guerra. Em suma, o irracionalismo especificamente moderno não extravasa a forma literária por demais íntima e individualizada. O narrador parece justamente impedir esse extrapolamento buscando sempre o íntimo, dando a entender a todo tempo que essa questão é de cunho muito pessoal, quando em verdade o pessoal, o particular, é índice de uma totalidade, de um universal de irracionalidade ainda não superada.



A posição do narrador em *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*

Não parece ter havido polêmica quanto a atribuir o prêmio ao livro de Jean-Paul Dubois, na edição do *Choix Goncourt Brésil 2020*. Salta aos olhos, comparativamente, a relação bastante tensa e larga que a narrativa sustenta entre o mundo exterior e o mundo interior. De antemão, é possível dizer que parece ser a obra em que a relação entre interior e exterior melhor se apresenta, não parecendo haver sobreposição de uma dessas dimensões. Talvez seja esse arejamento, o fato de não se deixar aprisionar numa narrativa interior, nas tramas de um Eu-narrativo que dá a ver seu interior, seu íntimo, que tenha feito o livro gozar de maior apreciação. Esse trato mais bem elaborado entre interior e exterior é sensível nos personagens: todos mantêm um peso próprio, uma qualidade própria e expressam suas particularidades na narrativa, nunca através apenas do olhar interior do narrador.

Cada personagem é uma espécie de *carácter*, uma espécie de máscara social. O título do livro é já essa ode ao diferente, à distinção. Uma viagem por lugares e por sensibilidades cujas peculiaridades não se devem ao olhar do narrador. Subjaz à obra uma espécie de regressão humana, uma espécie de descida à ruína da sensibilidade, algo sentido por Paul que sofre da indiferença, justamente por não ser indiferente. Só nisso, a obra já tem valor.

O livro tem também o movimento pendular entre essa sensibilidade de que dá mostras o personagem Paul – que no início da narrativa está preso sem que se saiba por quê – e a indiferença da linguagem burocrática, gélida, dos regulamentos do condomínio onde ele trabalha – representado por Sedgwick. É a sensibilidade de Paul que tensiona com a frieza desconcertante de Sedgwick que, após um prestador de serviço cair de um andaime, não quer saber as circunstâncias, se tinha sofrido, se era preciso avisar alguém, mas apenas ver na apólice do seguro quais as responsabilidades do condomínio na situação: “Paul, se entendi bem, em princípio, tudo certo, estamos limpos nessa. Bom. Não temos nada a ver com isso. É o seguro do patrão do morto que cuida do caso. Em todo caso, é bom que avaliemos a partir



dessa experiência” (p. 201)³⁰. É o que tem a dizer o síndico do condomínio de alto padrão após um trabalhador cair no chão morto, como um pacote que se quebra e cujos cacos criam uma sujeira a ser rapidamente limpa.

No polo oposto em termos humanos, estão certamente Paul, o cão Nouk e Winona – que acaba morrendo na queda do avião que pilotava – que são símbolo dessa sensibilidade oposta ao mundo frio e duro da burocracia que indiferente quer que tudo funcione para o ciclo da mercadoria. Diz Paul:

[...] entendi que Winona Mapachee, algonquina por parte de pai, irlandesa por parte de mãe, pertencia à categoria daquelas que vivem com a consciência, a cada segundo, de que a vida é por demais curta e preciosa para aceitar perdê-la em filas de espera de problemas subalternos (DUBOIS, 2019, p. 171)³¹.

E ainda: “Cada escapada aérea que eu me permitia com Winona e Nouk me oferecia uma reserva de alegria e de coragem para suportar as tristes vicissitudes de meu trabalho” (p. 209)³².

É com esses dois personagens que Paul se sente humano. Com Winona e Nouk, ele pode transcender a imundície do mundo burguês que o rodeia. Aliás, é com eles que se encontra na prisão ao final do romance: “Eram os mortos mais vivos desse mundo. Os mais fiéis, os mais venturosos também” (p. 244)³³. O romance, ao expor personagens tão humanamente díspares, acaba por exemplificar o *Discurso sobre a dignidade do homem* (1486) de Pico della Mirandola, segundo o qual o ser humano pode tanto subir ao nível dos anjos como descer ao nível das bestas.

³⁰ « Si j’ai bien compris, Paul, en principe, c’est réglé, on est clean. Bon. On n’a rien à voir là-dedans. C’est bien l’assurance du patron du mort qui gère le dossier. En tout cas, nous, il faut que nous fassions un retour d’expérience de cet accident » (2019, p. 201).

³¹ «[...] je compris que Winona Mapachee, Algonquine par son père, Irlandaise par sa mère, appartenait à la catégorie de celles qui vivent avec la conscience, à chaque seconde, de ce que la vie est beaucoup trop courte et précieuse pour accepter de la ralentir dans les files d’attente des problèmes subalternes » (p. 171).

³² « Chaque escapade aérienne que je m’accordais avec Winona et Nouk m’offrait une réserve de bonheur et de courage pour supporter les tristes vicissitudes de mon travail » (p. 209).

³³ « Ils étaient les morts les plus vivants de ce monde. Les plus fidèles, les plus aventureux aussi » (p. 244).



A posição do narrador em *Extérieur monde*

Dos quatro finalistas *Choix Goncourt Brésil* em 2020, o romance que mais se aproxima de uma forma literária proustiana, de interiorização da narrativa é *Extérieur monde* de Olivier Rolin. Mas será que esse procedimento tem o mesmo sabor de novidade dos tempos de Proust ou Joyce?

Na primeira metade do século XX, as vanguardas artísticas trouxeram vários elementos para o terreno da exploração artística que não eram até então explorados: os terrenos do inconsciente, do desejo, do gozo, do sonho, da invenção permanente, da experimentação de terrenos cada vez mais amplos para se chegar a novas descobertas da própria subjetividade. É o terreno subjetivo que se amplia, o terreno interior, em oposição a um mundo exterior cada vez mais repressivo, totalizante e totalitário. Esse verdadeiro extravasamento do Eu foi possível porque a própria sociedade tinha uma feição repressiva, uma organização que negava por sua objetividade castradora os elementos do sonho, do desejo e da experimentação em nome da dimensão única da produtividade.

É nesse contexto que as experimentações das vanguardas artísticas ganham um quê de ruptura estética importante, que a revolução na forma literária que significa a narrativa interior com Joyce e Proust têm importância histórica.

Adorno diz que ninguém superou Proust quando a questão é a sensibilidade para a superação do relato: “sua obra pertence à tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance” (2003, p. 58).

Justamente porque Proust desenvolve o monólogo interior, que quebra o apego ao realismo da exterioridade, ao relato, portanto, ao gesto “foi assim”. Mesmo porque, nesse procedimento estético, nesse “foi assim”, as palavras vão virar um mero “como se”, aumentando a contradição entre a pretensão do “foi assim” e o fato de não ter sido bem assim. E em Proust a *unidade do ser vivo é esfacelada em átomos*, um esfacelamento causado pelo desenvolvimento da subjetividade na narrativa, pela exploração de meandros micrológicos da vida. Assim, o narrador “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho [estranhado, que lhe aparece como estrangeiro], um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (Idem, p. 59). E o procedimento de interiorização do romance seria, no entender de



Adorno, sintoma do mal-estar perante uma vida estranha, e a impossibilidade de se apreendê-la. Então o mundo é puxado para o espaço interior – e a forma narrativa é o monólogo interior. Assim, mesmo o que se desenrola no exterior é narrado como um pedaço do mundo interior, passa pelo crivo do interior, como pedaço do fluxo de consciência. Criar um mundo interior, de fluidez interior, significa pretender proteger-se da realidade espaço-temporal objetiva, enfim, da objetividade do mundo — segundo Adorno, é justamente essa realidade espaço-temporal da objetividade que Proust pretende suspender. Como diz Adorno (2003), é uma forma de expressão literária que se nega a transfigurar o real, o exterior, para explorar o interior, como as demais vanguardas artísticas, topos da verdadeira riqueza a ser explorada, posto que negada pela sociedade e sua objetividade.

Conforme Anselm Jappe, em seu livro *Sociedade Autofágica* (2021), a centralidade no *Eu*, na interioridade ou, para dizê-lo sem rodeios, o desenvolvimento de um narcisismo social, é a forma de organização psíquica da sociedade moderna contemporaneamente. Chegamos a um nível de desenvolvimento social em que cada *Eu* se acha rico a ponto de merecer ser exposto e objeto de contemplação, para parafrasear Guy Debord em sua *Sociedade do Espetáculo* (1997). Sendo assim, em pleno século XXI, depois que a sociedade capitalista amadureceu e mostrou que aqueles terrenos interiores não eram necessariamente contrapostos à lógica moderna, mas muito mais terrenos férteis ao domínio da própria lógica da mercadoria, será que essa interiorização da narrativa tem o mesmo ar de ruptura estética ou inovação? É a questão que coloco aqui com relação ao romance de Olivier Rolin.

A contracapa do livro de Rolin informa:

Este livro é uma viagem por minhas viagens. Digressões, zigue-zagues, a memória vagabundeia. Rostos, vozes, paisagens, compõem um atlas subjetivo, desordenado, apaixonado. O trágico, guerras, catástrofes, ao lado de anedotas minúsculas. Mulheres passam, leituras. Se apareço no decorrer dessa geografia sonhadora é porque viver o mundo não deixa de me formar, é porque minha vida é tecida por todas aquelas que encontrei.

A pretensão de Olivier Rolin nos encanta. Ele nos promete uma viagem por suas viagens em que o *extérieur monde* vai estar em tensão permanente com o *intérieur monde*. O autor nos promete uma viagem ao exterior pelo interior. Mas, como Rolin vive algumas décadas depois de Proust e Joyce, o interior não parece ter



o mesmo sabor de terreno virgem. Com o desenvolvimento do capitalismo no sentido de uma valorização cada vez maior do interior, com o narcisismo passando a ser fenômeno social, esse terreno precisaria talvez encontrar novos pontos de exploração. No caso do *Extérieur Monde*, temos a impressão de que o *interior* encerra o *exterior*, de modo que o *extérieur* pena para aparecer, perecendo muito mais um aspecto do *intérieur* do autor-narrador.

O próprio fato de se tratar de uma autoficção, comum nos tempos atuais, parece um sintoma dessa confusão desejada entre mundo interior e mundo exterior. Entre ficção e realidade. Evidentemente o imaginário importa, é a matéria mesma da arte, e é importante ser instigado, mas trata-se no mais das vezes, como no caso de *Extérieur monde*, de um imaginário enclausurado no interior de um indivíduo que crê ser o relato de seu interior muitíssimo digno de ser contado. Mas é preciso talvez entender que essa busca pelo tempo perdido não é um gesto artístico que possa ser repetido num tempo histórico distinto. As narrativas pessoais podem ser dignas de serem contadas, não é essa a questão, mas para que tenham interesse elas precisam guardar relação tensa com o real, para chocar-se com ele, para diferenciar-se dele, para inventar uma realidade superior a ele, mas nunca uma realidade interior pode enquanto tal ser a própria narrativa, como se pelo simples fato de ser interior, com um belo trabalho de linguagem literária, como no caso de Rolin, fosse digna de ser contada. Mas não estamos mais nos tempos de Proust, em que esse terreno da narrativa interior começava a ser explorado. Hoje, a exploração do interior precisa atentar para o perigo de se adentrar por uma inflação do *Eu*, que apaga qualquer distinção entre mundo interior e mundo exterior. E a riqueza parece estar justamente na tensão entre esses dois mundos.

É assim que poderíamos ser levados a dizer que a chamada interiorização como revolta contra o exterior, como a chama Adorno, hoje se mostra como procedimento literário muito mais em sintonia com o tempo histórico do que ruptura inovadora como no caso de Joyce ou Proust. O narrador narra suas experiências e o leitor se vê obrigado a seguir, ao modo de um certo voyeurismo literário, seu percurso de vida, de seu pensamento, o percurso dos seus diários de anotações. No fim das contas, o exterior é apenas interior, sem significar uma relação dialética entre as duas dimensões. O leitor deve entrar no interior mundo do



escritor-narrador, um interior mundo que dialoga pouco com o mundo exterior estranhamente.

Sem querer carregar nas tintas, parece que o narrador morreu, que a invenção literária e artística morreu, e que não sobrou nada além do Eu do escritor-narrador que somos obrigados a contemplar, como um espetáculo (Debord, 1997) digno de emulação, como se o que era diretamente vivido passasse realmente agora a objeto de contemplação da parte dos espectadores-leitores. O jogo narrativo que consiste em partilhar com o narrador a narração, como se a narração escapasse de certo modo do controle do escritor e que o narrador fosse um personagem — princípio da autoficção em que autor e narrador ou personagem se confundem — cai por terra, é minado pelo procedimento narrativo um tanto narcísico em que o narrador é morto para que o autor ocupe aos poucos seu lugar no fim das contas. Assim, não há mais necessidade de refletir sobre a mentira da representação num mundo administrado, alienado, de totalidade mercantil. A narrativa de Rolin parece uma sentença de que a arte narrativa morreu, já que o exterior é morto pelo interior. Ou, para dizê-lo de outro modo, o exterior não existe senão pela lupa do interior.

Rolin é fã de Proust – citado em várias passagens – e quer de certa forma tomar parte no mesmo procedimento de Proust: buscar sentido no tempo perdido, em suas memórias, embora diga não querer de modo alguma escrever memórias: “Voltar, passar novamente por onde passamos muito tempo antes, é tomar a medida do tempo, que é, como se sabe, a matéria-prima de nós escritores” (p. 256)³⁴. Dar novo sentido à massa de anotações referentes às suas trocas com o mundo exterior: “na origem de um livro, sobretudo um tão errático quanto este, há sempre uma rede de causas – sonhos, obsessões, encontros, acasos – alguns dos quais escapam ao próprio autor” (ROLIN, 2019, p. 83)³⁵.

As memórias do narrador-autor são até um fio de meada interessante: da guerra em Sarajevo a Buenos Aires, passando por Açores, Goa, Líbano, Alagoas, Chile, Dakar, São Paulo, Sudão, Turcomenistão, Peru, Canadá, Cidade do México. É um percurso por diversos lugares e acontecimentos que deveriam formar uma teia

³⁴ « Revenir, repasser par où on a passé longtemps auparavant, c’est prendre la mesure du temps, qui est comme on le sait notre matériau à nous autres écrivains » (p. 256).

³⁵ « [...] à l’origine d’un livre, et surtout aussi erratique que celui-ci, il y a toujours tout un réseau de causes – rêveries, obsessions, rencontres, hasards – dont certaines échappent à l’auteur lui-même » (p. 83).



de eventos de um exterior mundo bastante rico. Mas a troca do autor-narrador com esse exterior não dá conta de qualquer riqueza advinda dessa troca, apesar de pretender, como ele mesmo enuncia, algumas das marcas que o mundo gravou nele, que o desenharam, rasuraram, sobrecarregaram como um palimpsesto.

Embora o autor-narrador tenha prometido excluir tanto quanto possível o íntimo da narrativa, ou de não a evocar senão quando o mundo exterior é que o suscita, é o íntimo que toma conta da narrativa sem que necessariamente seja por suscitação do exterior. O mundo exterior parece esmagado pelo interior do narrador, ou subsumido por ele.

É assim, nesse intimismo mesclado de interiorização da narrativa, que o narrador-autor desliza até para um certo sexismo ao narrar suas aventuras amorosas em que descreve algumas mulheres ressaltando “peitos pontudos, pequenas nádegas duras, redondas” (p. 33)³⁶, ou quando se regozija do fato de ser antes as mulheres que aprendem francês no mundo. Passagens sobre seus amores que no fundo não têm interesse literário, justamente por seu exagerado teor intimista que mais ressaltam o personagem como conquistador.

Os diálogos com os leitores futuros enquanto escreve a obra poderiam também ser procedimento interessante, mas mais uma vez se perdem no intimismo do autor-narrador: “De repente, sou invadido pelo tédio. Entedio-me sozinho, e vocês que leem?” E mais adiante: “Talvez não acreditem em mim (pouco me importa), mas este livro está sendo escrito debaixo de suas vistas, à medida que vocês estão lendo (mais lentamente, infelizmente), e de repente sinto que ele tem que sair dos trilhos, se não por conta própria, eu mesmo tratarei de colocar os explosivos nos trilhos”. (p. 37)³⁷

O lado mais interessante desse trecho e é o que se reproduz no início da obra, é o fato de o narrador-autor dar mostras de uma grande incapacidade de produzir uma narrativa. Somos inclusive no início levados habilmente pelo narrador-autor à expectativa de uma experimentação nesse terreno da impossibilidade narrativa, da impotência do escritor num mundo irracional. Todas as voltas que o autor-narrador dá, com todas as interrupções entremeadas de reflexões sobre a escrita e a

³⁶ « petits seins pointus, petites fesses dures, rondes [...] » (p. 33).

³⁷ « Vous ne me croirez peut-être pas (tant pis pour vous), mais ce livre s’écrit sous vos yeux, à mesure que vous le lisez (plus lentement, hélas), et tout d’un coup je sens qu’il faut qu’il déraile, et s’il ne le fait pas de lui même c’est à moi de placer les explosifs sur la voie » (p. 37).



dificuldade de escrever, o autor não sabe o que escrever, apontam para uma expectativa do leitor. Se não são memórias, nem “souvenir”, o autor pretende “inventar alguma coisa”, sem saber se conseguirá. Mas a promessa não se realiza. A experimentação é muito mais de um vagabundear literário, uma errância que não expressa mais tanto o que poderia ter expressado cem anos atrás.

A passagem rápida por determinados acontecimentos, de Kaboul a Sarajevo são a expressão do desejo dessa errância da memória da qual o autor-narrador quer tirar sentido, como seu tempo perdido. Mas ao mesmo tempo, a banalidade toma lugar quando o autor-narrador pergunta: “Por que se viaja como turista no meio de uma guerra civil? Talvez, não se pode excluir, pelo desejo de emoção” (p. 54)³⁸.

E o fato de viajar por lugares tão distintos é explicado como sendo uma vontade de ir ver com os próprios olhos o que são mesmo aqueles lugares de que se escuta falar nas rádios, “essa imensa cacofonia”. O autor parece dar-se conta do terreno movediço e difícil em que entra, na sua experimentação de juntar os pedaços de suas memórias deixadas em seus diários. Seu intento é de todo modo criar algo novo, tecer algo novo com suas memórias, para romper com o gênero tradicional chamado memórias, buscando justamente fazer um movimento para o exterior. Como ele diz:

Eu sei, e é pelo fato de acreditar também, a meu modo menos teórico, menos erudito, mais intuitivo, na obsolescência de certas formas literárias, e não somente dessas formas, mas do espírito que as animava, que recuso a ideia de escrever “memórias” ou “lembranças”, que tento inventar uma forma despedaçada e invertida de escrever, partindo de certo modo do exterior [...] (p. 70)³⁹.

Mas não basta o escritor dizer que pretende fazer um movimento para o exterior para romper com a interioridade do gênero memórias. É preciso que a forma o evidencie. Não seria possível fazer aqui uma análise de obras classificadas como memórias, mas em seu conceito tradicional, as memórias nunca são apenas uma viagem ao interior. Trata-se muito mais de uma troca dialética entre interior e

³⁸ « Pourquoi va-t-on faire le touriste au milieu des guerres civiles ? Peut- être, il ne faut pas l'exclure, pour se donner des émotions » (p. 54).

³⁹ « Je le sais bien, et c'est parce que je crois aussi, à ma façon moins théoricienne, moins érudite, plus intuitive, à l'obsolescence de certaines formes littéraires, et non seulement de ces formes mais de l'esprit qui les animait, que je rejette l'idée d'écrire des « mémoires » ou des « souvenirs », que j'essaie d'inventer une façon éclatée et inversée d'écrire, partant en quelque sorte de l'extérieur [...] » (p. 70).



exterior em que aquele que escreve suas memórias dá a saber como viveu essa troca com seu tempo histórico, como o faz Chateaubriand em suas *Mémoires d'outre-tombe*⁴⁰.

Evidentemente, o julgamento que se faz aqui dessa obra leva em conta uma exigência de patamar elevado como o formulado por Adorno, sobretudo em pleno século XXI, em que muitos dos terrenos de experimentação já foram esgotados pelas vanguardas. Também não está em julgamento a qualidade do estilo, porque a obra tem passagens poéticas, trata-se certamente de um livro literariamente bem escrito, com uma viagem por lugares mas também por referências literárias. Mas há realmente muitos acontecimentos de suas memórias que não dizem respeito senão ao próprio autor-narrador, que não põem o leitor perante nada digno de seu interesse para além do voyeurismo do interior de um escritor. Sintoma de nossa época histórica, a interioridade se torna autorreferencial e objeto de contemplação.

Sendo um livro errático, digressivo, não se pode negar haver passagens esparsas que valem a leitura. Uma das melhores passagens do livro se dá quanto o autor-narrador se dedica ao Sudão, em que o exterior e suas irracionalidades irrompem com força assustadora, mas também nas passagens relacionadas a Portugal, à China. São alguns dos raros momentos em que temos uma narrativa que logra êxito em sair do interior e dar ao leitor a visão de um mundo exterior que tem algo a tensionar com o interior.

Esse mundo exterior quando vem à tona é também de forma errática, como entre as páginas 147-151, que é uma bela passagem sobre Proust, em que o exterior dá o tom, em que o narrador-autor sai de seu ensimesmamento. Mas também na bela passagem sobre Sarajevo, sobre um professor que no contexto de destruição não abria mão de ir todos os dias dar suas aulas que não mais tinham lugar no cenário de desolação. Da mesma forma, há uma parte dedicada ao Líbano que é digna de interesse, como também passagens relacionadas à Argentina, em que rememora Gardel, Perón, a brilhantina nos cabelos.

⁴⁰ As Memórias de Chateaubriand são um exemplo interessante de mistura entre interior e exterior. O que o autor conta de si não faz sentido sem estar intimamente ligado ao mundo exterior, à França de uma época, às tradições, à revolução, aos transtornos sofridos por esse exterior que também interferem no interior. O mundo interior ganha interesse justamente por trazer consigo as memórias de suas fricções com o mundo exterior.



Talvez se pudesse objetar que o movimento do autor é esse mesmo, o movimento errático do interior ao exterior ou vice-versa, mas me parece muito mais uma experimentação não necessariamente controlada por esse autor-narrador que age como um *flâneur* da escrita, que deixa a escrita fluir e chama os leitores a apreciar. E justamente por ser essa experimentação deixada por conta de si mesma, o autor-narrador perde a mão em alguns momentos em que a banalidade interior pretende ganhar ares significativos e importância maior na narrativa. É no momento em que o narrador-autor estabelece realmente uma dialética criativa entre mundo interior e exterior, em que o exterior comunica ao interior tanto quanto o interior comunica ao exterior, que se pode ver uma construção literária interessante – sem que seja inovadora ou de ruptura, mas muito mais um exercício de um procedimento literário corrente. E quando o exterior se esforça para recobrar suas forças perante o ensimesmamento autorreferencial do autor-narrador, não raro temos tiradas reflexivas pouco originais, como na passagem:

Essas outras vidas foram pouco a pouco forjando a sua, e nesses destinos de que você não tem mais conhecimento, no Peru, no Sudão, na Rússia, por toda parte por onde passou, uma parte ínfima de você continua a viver – ou morre sem você. É disso, no fim das contas, que você quer dar uma ideia – acabou de compreender nitidamente, enfim (p. 237)⁴¹.

E continua:

E isso, essa ideia de que a vida é feita também de tudo o que lhe escapou, o que a impressionou como a luz impressionava (impressionava) o papel fotográfico sem nele permanecer, me compromete a compor essa saudação a algumas belezas com quem cruzei, somente cruzei, que contam no entanto mais em minha vida do que muitas pessoas cuja conversa me entediaram longamente (ou que minha conversa entediou), de quem perdi a lembrança enquanto lembro delas, que foram para mim baudelairianas passantes que tivesse amado (mas elas não sabiam) (p. 239)⁴².

⁴¹ « Ces autres vies ont à petits coups forgé la tienne, et dans ces destins que tu ne connais plus, au Pérou, au Soudan, en Russie, partout où tu es passé, une part infime de toi continue à vivre – ou meurt – sans toi. C'est cela, en fin de compte, dont tu veux essayer de donner une idée – tu viens enfin de le comprendre nettement. » (p. 237).

⁴² « Et cela, cette idée que la vie est faite aussi de tout ce qui lui a échappé, ce qui l'a impressionnée comme la lumière impressionne (impressionnait) le papier photographique sans y demeurer, m'engage à composer ce salut à quelques beautés que j'ai croisées, seulement croisées, qui comptent cependant plus dans ma vie que maintes personnes dont la conversation m'a longuement ennuyé (ou que ma conversation a ennuyées), dont j'ai perdu le souvenir tandis que je me souviens d'elles, qui furent pour moi de baudelairiennes passantes que j'eusse aimées (mais elles ne le savaient pas) » (p. 239).



Não se trata de saber simplesmente se há talento na escrita, no trato da linguagem, mas de saber o que esse estilo poderia ter de digno de interesse literário no nosso tempo histórico; de saber o que há de impulso para além de si mesmas nessas obras, no que elas apontam para além do universo estabelecido da palavra e da ação nesse mundo contemporâneo dominado pela lógica naturalizada do movimento da mercadoria.

O *Extérieur monde* de Rolin é uma busca pelo tempo perdido proustiano eivado de nostalgia: “Sou, no sentido estrito, um nostálgico – sei que, ao escrever isso, incorro uma condenação capital: nada é mais malvisto em nossos dias do que essa inclinação (salvo em Portugal onde a nostalgia é especialidade nacional, talvez seja uma das razões que me fazem sentir tão bem nesse país)” (p. 255)⁴³. O último quarto do livro parece, aliás, dedicado ao retorno, à nostalgia do que já não existe. Mas uma nostalgia que também não está preservada de certa banalidade quando o autor-narrador apresenta seu “*savoir-faire* da nostalgia”: “Quando voltamos a algum lugar, muito tempo depois, é preciso fazer um zoom, reencontrar lugares precisos (o ideal seria por exemplo tomar uma árvore como referência e ver o quanto cresceu, que galhos cresceram. Há, senão uma técnica, um *savoir-faire* da nostalgia” (p. 264)⁴⁴.

A tentativa de crítica literária imanente a *Extérieur monde* apresentada aqui se mostra com toda evidência dissonante de alguns artigos sobre a obra. Tanto Frédéric Roussel do jornal *Libération* (2019), quanto Raphaëlle Leyris do jornal *Le monde* (2019), para citar apenas dois artigos de jornal, consideram que Olivier Rolin logra êxito em seu propósito de exteriorizar seu mundo interior vivido. Roussel afirma que Rolin tem dois propósitos: evitar tecer memórias ultrapassadas ao modo Chateaubriand e falar de seu eu íntimo, a menos que o mundo exterior suscite enseje alguma confissão.

Em seu artigo intitulado *Olivier Rolin, écrivain sans contrée*, Antoine Jurga (2020) também considera exitoso o movimento do interior ao exterior. Para ele,

⁴³ « Je suis, au sens strict, un nostalgique – je sais bien, écrivant cela, que j’encours une condamnation capitale : rien de plus mal vu de nos jours que cette inclination (sauf au Portugal où on s’en est fait une spécialité nationale, c’est peut-être une des raisons que j’ai de me trouver bien dans ce pays) » (p. 255).

⁴⁴ « Lorsqu’on revient quelque part, longtemps après, il faut zoomer, retrouver des lieux précis (l’idéal serait par exemple de repérer un arbre et de voir de combien il a crû, quelles branches ont poussé). Il y a, sinon une technique, un *savoir-faire* de la nostalgie » (p. 264).



Rolin evitaria as clássicas narrativas de viagem ou as tradicionais memórias, bem como qualquer propensão ao mergulho no íntimo: Ao contrário disso, ele permite a “elaboração de uma cartografia literária que cada um pode atravessar lendo sua última obra ou ainda redescobrimo a totalidade de sua obra a partir dessa última publicação. (JURGA, 2020, p. 48)⁴⁵. Jurga não se dá conta de que em sua própria crítica abandona num dado momento a obra que analisa para falar das preferências do autor: “Rolin prefere para suas viagens e descobertas lugares marcados por uma história ou acontecimentos que modificaram profundamente a paisagem.” (Idem, p. 54)⁴⁶. Ou seja, aqui, o crítico não se interessa em saber se Rolin tem êxito em expressar ao leitor como esses lugares, essas histórias e acontecimentos podem enriquecer a percepção do indivíduo, mas passa a interessar a preferência que o escritor diz ter.

No contexto geral da obra, o autor-narrador parece deixar desabrochar todo seu narcisismo literário — sintoma de nossa época histórica de um capitalismo narcísico (JAPPE, 2021; OLIVEIRA 2020), em que os sujeitos sociais têm seus *Eus* inflados por incitação da própria sociedade e têm dificuldade efetuar trocas enriquecedoras com o exterior —, sensível também nos toques de sexismo, como já referido antes. Um narcisismo literário que se expressa também num pretenso poder, num pretenso charme galanteador intrínseco ao escritor de que se vale o escritor-narrador.

Nesse mesmo sentido, é raro na obra, com exceções erráticas, de ver algum personagem tomar o lugar de importância para enriquecer a narrativa, ou, dito de outro modo, é raro ver o autor-narrador em troca com outros personagens senão com sua própria interioridade. Os outros personagens com quem cruza em suas viagens, ou no retorno aos lugares antes visitados, servem de pretexto para expor sua própria interioridade, não como outro da troca simbólica. Assim, os outros personagens parecem mais parte do cenário, do espaço da narrativa, em sua quase passividade. Como ele promete novamente ao final da narrativa, cada uma dessas pessoas “depositou em mim algo que não saberia nomear, não uma 'lição',

⁴⁵ « A l'inverse, il autorise l'élaboration d'une cartographie littéraire que chacun peut traverser en lisant le dernier ouvrage ou encore en redécouvrant l'œuvre entière depuis cette dernière publication. » (p. 48).

⁴⁶ « Rolin préfère pour ses voyages et ses découvertes des lieux marqués par une histoire ou des événements qui ont modifié profondément le paysage ».



certamente não, mas muito mais uma finíssima película, de saber, de emoção, de sonho, e todas juntas compuseram ao final minha escama heteróclita de tartaruga marinha (uma espécie em extinção, que eu saiba)” (p. 298)⁴⁷. Essa promessa não se cumpre na narrativa, e as outras pessoas que o autor-narrador diz serem importantes por terem-no atravessado e modificado no contato, não aparecem em sua especificidade, naquilo que teriam enriquecido o narrador, nunca com sua importância também própria. Os autor-narrador parece usá-los em sua interioridade, parece trazê-los do exterior para modificá-los em seu interior. Quase nunca aparecem esses personagens com suas características próprias na narrativa, numa verdadeira troca com o autor-narrador.

Ao final dessa curta análise, é possível perceber que, diferentemente de Roussel e sobretudo de Jurga, não me foi possível perceber o movimento de “desprendimento de si”, ou “descentramento pela exterioridade de si” que Jurga vislumbra em *Extérieur monde*. A obra aparece a nossos olhos como irônica transmutação típica de nossos tempos: o mundo exterior se dilui no *intérieur monde*, que o leitor-espectador aprecia.

Considerações finais

Refletir acerca da posição do narrador nos romances finalistas do *Choix Goncourt Brésil 2020* foi o objetivo geral enunciado neste artigo. Mais precisamente, refletir sobre a posição do narrador com relação ao mundo exterior e interior. Parece-me importante refletir sobre a posição do narrador no romance contemporâneo com relação a esses dois universos, porque o romance no século XX sofreu transformações sobretudo no tratamento diferenciado da dialética entre esses dois terrenos. Para além do dilema entre uma narrativa que explora o mundo exterior ou o mundo interior, expressando os conflitos do sujeito moderno que deve construir-se a si sem poder apelar a qualquer ordem transcendente, o que interessa é como o gênero romance – tomando como corpus os romances citados – evolui numa relação também dialética com a sociedade. Sendo o gênero moderno por

⁴⁷ « Chacun a déposé en moi quelque chose que je ne saurais pas nommer, pas une « leçon », certainement pas, plutôt une très mince pellicule, de savoir, d’émotion, de rêve, et toutes ensemble ont composé à la fin ma vieille écaille jaspée de tortue marine (une espèce en danger, autant que je sache) » (p. 298).



excelência, que expressa o desfazimento de quaisquer laços de comunidade, não parece novidade dizer que o romance mantém sempre relação tensa com a forma social moderna. E a relação entre interioridade e exterioridade sofreu desdobramentos inauditos na sociedade. Se o sujeito moderno até o início do século XX se fundava na *ética protestante* (WEBER, 2004), um sujeito para o qual o mundo exterior tinha um peso esmagador para interior, que devia quase refletir as exigências do exterior, o capitalismo, a partir da segunda metade do século XX, desenvolveu-se no sentido de um extravasamento do *Eu*, da interioridade, embora esse extravasamento sempre tenha se dado nos limites da lógica da mercadoria (JAPPE, 2021).

Assim, a exploração do terreno da interioridade, num contexto em que a interioridade é negada pelo mundo exterior, não pode senão ganhar ares de revolução estética, pelo sentido do desbravamento do novo. A posição do narrador na interioridade expressaria uma revolta contra a rudeza do mundo exterior que poderia as potencialidades do *Eu*.

Mas a questão a que tentei discutir é se o *subjetivismo* no sentido de Adorno ainda tem o mesmo sabor em pleno século XXI. A questão colocada neste artigo, num diálogo crítico com Adorno, é de saber até que ponto a exploração estética da interioridade na contemporaneidade não estaria em harmonia com o espírito do tempo, ao invés de lhe ser contrário. Tendo o capitalismo evoluído de uma ética da *ascese* para uma ética do *gozo* (DUFOR, 2005), portanto de uma economia psíquica neurótica para uma economia psíquica narcísica (JAPPE, 2021), é a própria evolução do capitalismo que coloca a expressão do *Eu* como terreno a ser explorado.

É nesse sentido que este artigo questiona sobretudo a obra *Extérieur monde*, como uma obra em que o mundo interior engole o exterior. Algumas críticas podem parecer pretensiosas e exageradas, mas desde o princípio deixei claro que, pelo fato de trazer autores tão profundos quanto Adorno e Lukács, julgaria as obras com um nível de exigência que pode até parecer injusto. Mas é que parece ser próprio da arte o não se acomodar no seu tempo histórico. A característica da arte moderna, e literária em especial, é a inquietude que faz as obras sempre terem a pretensão implícita de apontar para além de si mesmas, num tensionamento com seu tempo presente. Se pode parecer por demais exigente, é porque o tempo presente é de urgência. Embora não se possa exigir que a arte venha consertar um mundo em



desarranjo, pode-se esperar que o romance possa ao menos reencontrar o *prazer na dissonância* (ADORNO) e tensionar com esse desarranjo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

COATALEM, Jean-Luc. **La part du fils**. Paris: Stock, 2019.

DUBOIS, Jean-Paul. **Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon**. Paris: Éditions de l'Olivier, 2019.

DUFOUR, Dany-Robert. **A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal**. Tradução de Sandra Felgueiras. São Paulo, Companhia de Freud, 2005.

JAPPE, Anselm. **Sociedade Autofágica: capitalismo, desmesura e autodestruição**. Tradução de Júlio Henriques. São Paulo: Elefante, 2021.

JURGA, Antoine. Olivier Rolin, écrivain sans contrée. In: *Lublin Studies In Modern Languages And Literature* Vol 44, No 4, Lublin, 2020.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

NOTHOMB, Amélie. **Soif**. Paris: Albin Michel, 2019.

OLIVEIRA, Robson J. F de. **O homem sem qualidades à espera de Godot**. São Paulo: Hedra, 2020.

ROBERT, Mathe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROLIN, Olivier. **Extérieur monde**. Paris: Gallimard, 2019.

ROUSSEL, Frédéric. *Olivier Rolin se remémore ses pérégrinations dans «Extérieur monde»*. In: **Libération**, 18 octobre 2019. Acesso em 20 de agosto de 2021.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



Biografia do autor

Robson José Feitosa de Oliveira é professor da Casa de Cultura Francesa da Universidade Federal do Ceará. Autor de *O homem sem qualidades à espera de Godot* (Hedra, 2020).