

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

BARTHES E FUKS:

EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA (DO ROMANCE)

Fúvia Fernandes Pereira¹

Resumo: Em *O grau zero da escritura*, de 1953, Roland Barthes esboça sua introdução à história das formas literárias modernas. Com o objetivo de assinalar a ligação entre a história profunda e a história formal e recusando as tradicionais categorias literárias, Barthes lança o objeto literário em uma realidade com espessura, assumindo a história como condição da escrita literária, mas sem convocá-la como método. Julián Fuks, diante da impossibilidade de escrever uma história do romance, vai buscar saídas para percorrer a confluência de ideias em torno da noção de romance e de sua escrita. Em *Romance: História de uma ideia*, publicado em 2021, Fuks dá voz a alguns romancistas e comenta os momentos em que os próprios escritores abordam o que o romance era ou deveria ser. Esse texto tem por objetivo evidenciar como esses dois escritores buscaram, pela via da escritura do romance ou da profusão de ideias em torno desse “gênero” variado e multifacetado, assumir uma história (formal ou abstrata) na qual o romance se inscreve.

Palavras-chave: Roland Barthes; Julián Fuks; História; Romance.

BARTHES AND FUKS:

IN SEARCH OF A HISTORY (OF NOVEL)

Abstract: In *Writing degree zero*, 1953, Roland Barthes outlines his introduction to the history of modern literary forms. To point out the connection between profound history and formal history and refusing the traditional literary categories, Barthes launches the literary object into a reality with thickness, assuming history as a condition of literary writing, but without relying on it as a method. Julián Fuks, faced with the impossibility of writing a history of the novel, seeks ways to traverse the confluence of ideas around the notion of novel and its writing. In *Romance: História de uma ideia*, published in 2021, Fuks gives voice to some novelists and comments on the moments when the writers themselves approach what the novel was or should be. This text aims to show how these two writers sought to, through the writing of the

¹ Mestranda em Literatura e Vida Social no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2021/08057-8. E-mail: fuvia.fernandes@unesp.br.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

novel or the profusion of ideas around this varied and multifaceted “genre”, assume a history (formal or abstract) in which the novel is inscripted.

Keywords: Roland Barthes; Julián Fuks; History; Novel.

Um ponto de partida

Conviver com a obra barthesiana é sempre um convite a fazer novas relações e a produzir novos textos. Nessa convivência diária com Barthes, que tenho experimentado nos últimos anos, desde que decidi que ele seria o barqueiro de minha pesquisa de mestrado, onde proponho uma leitura da crítica literária barthesiana dos anos 1950 e de suas bases marxistas, sua voz soa, por vezes, insistente e densa, mas também me impressiona por sua força disseminadora e de recusa ao poder que paralisa e que naturaliza. Foi me deixando acompanhar por essa voz que pensei ser possível empenhar um breve desvio tático em minha pesquisa e trazer para a discussão uma outra voz, a de Julián Fuks. Essa voz latino-americana, uma voz que é, sobretudo, a de um romancista, compartilha com a crítica barthesiana algumas preocupações em torno da escrita literária. Ao optar por não “ignorar as vozes que o precedem” (FUKS, 2021, p. 7), Fuks põe-se a escrever uma história sobre a ideia de romance que demonstra, uma vez mais, que a exploração da linguagem empenhada na literatura também é possível na crítica que dela se ocupa, ou melhor, que o trabalho do crítico não é inconciliável com o trabalho do romancista.

Neste texto, darei uma atenção especial à busca, empenhada por Barthes e por Fuks, por uma história do romance ou do que ele poderia ser; uma busca que não se alia, necessariamente, à história literária propriamente dita, pois não se apoia nas tradicionais categorias do campo, ao contrário, tenta esvaziá-las de seu conteúdo tradicional. Se neles, há o empenho de sistematizar alguns episódios da contenda literária, há também um esforço de participar dos debates em torno do romance, rejeitando qualquer essência, qualquer viés excludente (FUKS, 2021), optando por desmitificar certos pressupostos literários e assinalar suas condições históricas.

Esses dois escritores, separados por mais de uma geração, pela língua e pelo país de origem, compartilham um interesse pela historicidade da escrita literária. Como críticos-escritores interessados nos momentos em que os próprios romancistas escrevem sobre o fazer literário e com um olhar atento ao que na teoria, na crítica e na própria ficção se escreveu sobre o romance, comentam e interpretam, com certa liberdade, algumas ideias em torno desse gênero que, como observa Fuks (2021), mesmo multifacetado, conserva sua singularidade. Tendo-o como o espaço privilegiado da impermanência literária, visto que, modernamente, tensão, crise, paradoxo e inacabamento parecem ser algumas de suas principais características,

35^{ir}criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Barthes e Fuks buscam traçar, voltando-se à linguagem literária e reconhecendo os limites materiais de seu trabalho, uma história na qual o romance se inscreve.

Se há nesses dois escritores a preocupação por uma narração do passado e um gesto crítico que reivindica para si o trabalho com a linguagem, há também, nessas quase sete décadas que separam *O grau zero* de *Romance: História de uma ideia*, uma série de novos romances, de produções de teoria e crítica literárias, de novas relações e tomadas de posição, em suma, de lutas que, para dizer como Bourdieu (1996), fazem a história do campo literário. Para além desse lapso temporal, um oceano e mais de oito mil quilômetros acentuam essa distância e o espaço de possibilidades no qual cada um desses escritores pode atuar. De um lado, ensaios saídos de páginas de um jornal e que têm como material, sobretudo, a literatura francesa do século XIX até meados do século XX; de outro, um trabalho recente, surgido de uma pesquisa acadêmica, que percorre uma porção de romancistas, de Defoe a Sebald, passa por Dostoiévski e Tolstói, Macedonio Fernández, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa e Coetzee, e acompanha a trajetória do romance até o presente, ou algo muito próximo a isso.

Existe, portanto, em cada uma dessas buscas, a marca indelével de suas respectivas condições históricas e uma dupla solicitação, entre uma historicidade que deve ser assumida e uma história que, no melhor dos casos, precisar ser abandonada, o romance aparece, em Barthes e em Fuks, com sua continuidade persistente e com sua permanência inescapável. Sem origem certa ou consensual, sem previsão de esgotamento derradeiro, apesar de todas as crises e todas as sentenças de morte (FUKS, 2021), o que podemos constatar é que o romance insiste, continua a existir adotando ou recusando a escrita de seu passado (BARTHES, 1974).

Publicado em 1953 pela Éditions du Seuil, *O grau zero* reúne artigos (nada jornalísticos) enviados ao jornal *Combat* entre 1947 e 1951 e partes inéditas escritas para a edição em livro. Os ensaios que o compõem são organizados em duas partes, precedidas de uma introdução que condensa o projeto do trabalho, “afirmar a existência de uma realidade formal independente da língua e do estilo; [...] fazer sentir, enfim, que não existe Literatura sem uma Moral da linguagem” (BARTHES, 1974, p. 120). Essa realidade formal comporta, como assinala Blanchot (2005), o que devemos chamar de literatura, aquilo pelo qual ela começa, a escrita. É também nessa abertura que Barthes nos apresenta alguns dos pares que voltariam nos ensaios seguintes, a exemplo de escrita clássica, escrita neutra, grau zero e escrita branca. Cada uma das escritas que vão aparecendo ao longo do livro, a artesanal, a assassina, a branca, a falada, serão entendidas como o gesto inicial pelo qual o escritor vai tratar dos problemas da literatura e de sua própria linguagem.

Nesse livro, Barthes, de saída, procura responder a uma pergunta, “O que é a escritura?”, que ressoa uma outra, aquela feita por Sartre, *Que é a literatura?* (1948) – aquela que os escritores não cansam de refazer –, mas o que lemos não é

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

propriamente uma resposta ou definição, e sim uma aporia aliada a uma necessidade de afastar a literatura de seu sentido burguês. Perrone-Moisés (2012), em “Deslocamentos da noção de escritura”, traça as complicações que essa noção fundamental apresenta e as novas distinções que ela vai ganhando nos textos de Barthes, que não cansa de descobrir para ela novos problemas. A escritura, que em *O grau zero* comporta uma transitividade, uma sociabilidade, vai sendo deslocada em favor de seu caráter intransitivo: responsabilidade da linguagem frente às pressões da história e da tradição, tensão pertinaz que constitui e estrutura a infralinguagem do escritor, elaboração de uma linguagem, radicalização de um estilo, prática de escrever ou simplesmente literatura são algumas das possíveis definições que a noção de escritura carrega ao longo da obra de Barthes.

Moral da forma, moral da linguagem (sabendo-se que moral é, como em Sartre, aquilo que indica uma escolha), identidade formal do escritor, relação entre a criação e a sociedade, ato de solidariedade histórica, desde *O grau zero*, a escritura aparece como central na leitura barthesiana e se constitui como uma maneira de pensar a literatura. Além de tratar da escrita do romance – momentos que nos interessam particularmente neste trabalho –, parte do livro é dedicada às escritas políticas e às escritas poéticas. Fugindo um pouco do espectro literário, Barthes organiza uma espécie de introdução à história da escrita dos poderes políticos na França desde a Revolução Burguesa. Ao se perguntar se “Existe uma escrita poética?”, chega à conclusão de que a poesia moderna é puro estilo, num ensaio um tanto açodado, apesar de ser um dos mais extensos do livro, que passa ao largo, como remarca Silva (2017, p. 359, grifos do autor), da poesia moderna que não se reconhece como “*pura e/ou hermética*”.

Sem recorrer às escolas literárias, à cronologia tradicional da história literária, pois tratar de uma história geral da literatura seria repetir o que já se fazia tradicionalmente no campo dos estudos literários, o resultado da leitura barthesiana é uma crítica centrada na historicidade da escrita literária, uma crítica que liga a literatura às novas crises da história e que, por isso mesmo, não pode pertencer à história literária propriamente dita. Apesar de composto por textos escritos há mais ou menos 70 anos, com meios intelectuais frágeis, como disse uma vez seu autor (afinal, foi seu livro de estreia), nele encontramos o gesto inicial de Barthes em direção ao que seria seu signifiante maior, a escritura, e uma tentativa de explicitar que a história das formas ou dos signos da literatura guarda sua ligação (que pode variar conforme a história) com a história profunda.

Se as tradicionais categorias literárias lançavam o objeto literário em uma realidade sem espessura, convocando a história como método, mas não como condição, elas mais prolongariam certa *mitologia da linguagem literária* do que dariam conta de sua historicidade e dos novos fatos literários. “Porque deriva de um gesto significativo do escritor, a escritura ela aflora a História, muito mais sensivelmente do

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

que qualquer outro corte da literatura” (BARTHES, 1974, p. 126). Assim, ao pensar a literatura pelo viés da escritura, Barthes nos faz vê-la desencaixada da ordem perenal das clássicas categorias literárias. Em *O grau zero*, a história e a crítica literárias acomodadas ao método histórico, à explicação e ao tom preceptor são colocadas em suspenso para que possamos encarar a pluralidade da literatura moderna, as mais diversas formas que assume a escrita do romance, a qual Barthes dedica boa parte de seu livro.

Na abertura de *Romance: História de uma ideia*, vemos a fórmula sartr-barthesiana: “O que é o romance?”. Nesse trabalho, Fuks (2021, p. 8) dá voz a alguns romancistas que, reconhecidos por uma cultura literária, preocuparam-se em definir o “[...] que o gênero era ou deveria ser – não o romance em si, mas sua quimera”. Fuks organiza seus comentários apoiando-se em materiais epistolares, prólogos, prefácios, entrevistas, fragmentos ficcionais, ensaios, diários etc., evocados para compor suas reflexões a respeito da obra por fazer, do processo de escrita ao tornar-se romance. A crítica barthesiana figura entre os vários intertextos de Fuks talvez (digo talvez pois se trata de uma intromissão minha) por ela também tentar “[...] vasculhar as mentiras, mover noções pré-fabricadas, revolver concepções decantadas, calcificadas num conjunto sólido de convenções” (FUKS, 2021, p. 9) de uma história já contada tantas vezes. Em Fuks (2021, p. 12), há também uma recusa “[...] em oferecer definições estritas, unívocas, permanentes”, gesto que valoriza quem, segundo ele, melhor soube explicar ou entender o romance.

É no espírito do romantismo de lena, o chamado “primeiro romantismo”, que Fuks abre seu livro. Lançado em 2021 pela Companhia das Letras, ele é fruto de sua tese de doutoramento e de seu trabalho como romancista; além de sistematizar uma discussão acerca das noções de romance, traz uma reflexão a respeito da prática de escrever e de sua indissolúvel relação com a história e a sociedade. Reconhecendo a impossibilidade de se escrever uma história desse gênero onívoro, uma vez que ela “[...] exigiria toda a infinidade de páginas já concebidas sob a alcunha de romance [...]” (FUKS, 2021, p. 7), Fuks volta-se para os momentos em que os romancistas falam da busca por essa forma concreta e incerta e tece uma possível e abstrata história do gênero.

Ao propor uma releitura de *O grau zero*, Silva (2014, p. 347, grifos do autor) assinala que, nesse livro, Barthes mantém uma “singular relação com a história, e em dois âmbitos simultâneos: a maneira como se reporta à história geral, bem como, em especial, o desenvolvimento de seu principal objetivo (uma *história das formas literárias modernas*)”. Abordando-a em seus aspectos mais oblíquos e mais naturalizados, Barthes traça uma breve e inédita história da escrita moderna e explicita os problemas dos quais a escrita literária parecia não poder escapar. Observando as inúmeras definições e a indecidibilidade que a noção de romance carrega, Fuks (2021,

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

p. 8) tenta “cravar os olhos numa abstração” e enfrenta uma história, já escrita e rescrita tantas vezes, que não pode dar a última palavra sobre o romance.

Um ponto de intermédio

Para alcançarmos o início dessa busca por uma história do romance, ou, para dizer como Fuks, o “ponto de intermédio” do qual geralmente se parte, poderíamos percorrer os manuais e livros de história literária e encontraríamos, pelo menos em se tratando da cultura ocidental, alguns nomes e obras em comum. *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, e *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, figuram entre as obras precursoras desse gênero híbrido ao qual chamamos romance. O primeiro, uma paródia de decadentes romances de cavalaria, o segundo, uma autobiografia fictícia publicada, originalmente, em folhetins. Possíveis exortadores de um gênero que conquistaria seu prestígio e que guardaria como lei de tendência o hibridismo e o inacabamento.

Em *O grau zero*, vemos uma tentativa de construir uma história da escrita literária a partir do momento em que, segundo Barthes (1974), se torna possível pensar a linguagem – quando a língua não mais vacila em ser uma estrutura fortemente constituída. Temos, por um lado, alguns comentários sobre o que Barthes chama de escrita clássica ou burguesa, aquela que ele diz ter permanecido quase três séculos sem cisão, do classicismo francês até Flaubert, por outro, uma breve história das formas literárias modernas, na qual o romance ganha e desempenha um papel fundamental e a literatura se consolida como uma problemática da linguagem, como uma forma-objeto. Para Barthes (1974, p. 118), desse momento em diante, “[...] a forma literária pode provocar [...] os sentimentos existenciais que estão ligados ao fundo de qualquer objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, assassínio”. É desse processo de solidificação da literatura que Barthes trata em sua introdução a uma possível história da escritura.

Mas se o romance é o reino da impermanência literária e

[...] se é um gênero tão marcado pela instabilidade, e se a medida de sua ruptura é quase a mesma de sua continuidade, e se ele combate seu próprio presente quase tanto quanto o passado, como saber quando nasce o romance? Como saber quando se dá sua ruptura inaugural, a ser sucedida por outras menores, subordinadas talvez à original? Seria produto dos esforços de um único autor, um messiânico senhor a resgatar as letras do mundo com sua capacidade excepcional? Resultaria de uma transformação política, econômica e social, incidindo de passagem sobre a cultura, sobre os usos da

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

literatura, sobre uma nova consciência dos autores e de um público leitor? Ou seria fruto de uma evolução gradual das formas, de um lento desenvolvimento na capacidade de conceber e construir as obras, até o elevado ponto em que alguns romancistas e alguns romances mereçam essa alcunha superior? (FUKS, 2021, p. 18-19)

Essas perguntas, como diz Fuks, indicam que existem diversas maneiras de compreender o nascimento do romance, inúmeras maneiras de encarar e de questionar o passado. Apoiadas em leituras muitas vezes divergentes, até incompatíveis, mas que guardam algo de válido, elas assombram qualquer um que queira definir o romance ou construir para ele uma história possível, pois elas assinalam que “o romance nasce de distintas maneiras na estima de quem o conceba, de quem queira fazer dele seu ponto de partida” (FUKS, 2021, p. 23-24). Assim, o que observamos é que, enquanto as críticas e as teorias literárias se esforçam em encontrar as particularidades do romance, multiplicam-se as possibilidades de sua escrita.

Para Fuks (2021, p. 33), não é Cervantes nem Defoe, apesar de escolher começar pelo segundo, “[...] ainda que ele possa não ser um romancista” e ainda que possa ser um dos precursores do romance, que servem como ponto de intermédio para sua história do romance, mas Stendhal. “É Julien Sorel, e não Quixote, e não Crusoé, o homem solitário que parte à procura de um sentido, sabendo dessa vez que não o encontrará em lugar nenhum, que todo empenho seu há de ser infrutífero” (FUKS, 2021, p. 23). Para Barthes (1974, p. 149), o classicismo se estende até Flaubert, e “de Laclos a Stendhal, a escrita burguesa [clássica] nada mais fez do que se retomar e continuar-se por sobre o curto período de perturbações”, se seus romances são distintos no que diz respeito ao “gênero”, para Barthes, também por efeito de sua leitura não limitar as variações da escrita literária aos gêneros e à história literária propriamente dita, a linguagem continuou sendo preservada como um instrumento, à maneira da escrita clássica, cada vez mais denso e implacável. “E a revolução romântica, tão nominalmente determinada a perturbar a forma, conservou prudentemente a escritura de sua ideologia” (BARTHES, 1974, p. 149). Em *O grau zero*, Barthes nos faz sentir que o que assombra a escrita literária e o que lhe permite continuar existindo como literatura é a própria mitologia de sua linguagem. Tomar para si o dogma clássico, afirmá-lo como universal e conservá-lo como um ritual parece ter sido o movimento da escrita única da burguesia.

Se, por um lado, como assinala Barthes em *O grau zero*, o romance pôde apresentar uma linguagem imperturbável e segura pelo menos até o século XIX, por outro, vemos que, desde os ditos precursores até os responsáveis pelas sucessivas crises do gênero, não há uma estabilidade formal. Talvez houvesse certa convicção em torno de um homem universal, talvez os romancistas (ou a maioria deles) estivessem presos a alguns signos todo-poderosos da literatura, aquilo que Barthes

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

(1974, p. 134) diz ser “parte de um sistema de segurança das Belas-Letras”. Não obstante, o romance avança com a máscara da ficção, apontando-a, mas sem deixar de absorver parte da realidade do mundo.

Cabe no romance, assim, a vastidão de conflitos de que somos feitos, uma infinidade de contradições e ambivalências que a palavra converte em paradoxos – por isso fracassa, como o romance, toda crítica que queira interpretá-lo a contento (FUKS, 2021, p. 14).

O romance só pode afirmar, portanto, uma ligação com a literatura e com a vida, “é uma obra geral de contornos imprecisos, mas que, precisamente, resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre os saberes e a escritura” (BARTHES, 2005b, p. 120). Esses saberes, por sua vez, estão sempre amparados por linguagens que acabam por participar da escrita literária.

Em “A escrita do romance”, ensaio que compõe *O grau zero*, o Romance, grafado com maiúscula, é entendido por Barthes como um produto caracterizado da sociedade burguesa e de certa mitologia do universal que lhe é própria. Nesse ensaio, a leitura barthesiana tem como principal preocupação as grandes narrativas do século XIX e a estreita relação entre Romance e História. Observando os fatos literários e as escolhas históricas desse período de ascensão da forma narrativa, Barthes vai compreender a terceira pessoa do romance (*il*) e o tempo da narrativa (*passé simple*) como os signos responsáveis por realizar o fato romanesco e por significá-lo como uma criação. Blanchot (2005, p. 302), ao tratar da busca do ponto zero empenhada por Barthes, explicita que “o passado simples ou ainda o emprego privilegiado da terceira pessoa nos dizem: isto é um romance, assim como a tela, as cores e outrora a perspectiva nos diziam: isto é pintura”.

Como observa Silva (2014, p. 351), ao chamar a atenção para esses “[...] traços estritamente formais (para muitos, supérfluos) por meio dos quais a literatura se impõe como tal”, Barthes assinala o quanto eles podem ter de convencional e de insignificante. Essa pessoa sem espessura e esse tempo verbal desaparecido do francês falado são depositários de uma significação literária, porque são eles os responsáveis por dar valor literário ao romance. E que,

Ao contrário, quando a Narrativa é rejeitada em benefício de outros gêneros literários, ou então, quando no interior da narração, o passado simples é substituído por formas menos ornamentais, mais frescas, mais densas e mais próximas da fala (o presente ou o passado composto), a Literatura torna-se depositária da espessura da existência, e não de sua significação (BARTHES, 1974, p. 135).

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Mas, mesmo que partam de pontos distintos para afirmarem e colocarem em dúvida isso a que chamamos de um início da história do romance, mesmo que, formalmente, o texto de Barthes seja muito diferente do de Fuks, este é abundante em exemplos, contém uma extensa bibliografia e se preocupa em apresentar as obras literárias, aquele é um trabalho inaugural, um opúsculo surgido em meio ao pós-Guerra e escrito originalmente para a página literária de um jornal, ambos remarcam os novos fatos literários de seu tempo e o descompasso que pode haver entre a história literária e a escrita literária. Seja porque a literatura se consolidou como uma problemática da linguagem, porque as possibilidades de sua escrita se multiplicaram, explodindo a forma única do romance burguês, para dizer como Barthes, seja porque há na literatura um movimento de pêndulo, porque a própria história do romance, seu passado, se faz como uma ficção, como nos diz Fuks.

Ao refletir sobre a trajetória do romance, Fuks desenha um arco no qual cada momento dessa história já contada é mais ou menos afirmado para em seguida ser negado – digo mais ou menos afirmado porque algumas partes do ensaio apresentam em seus títulos termos que têm por função gerar, de antemão, uma desconfiança. No texto de Fuks, a suspeita e o “pendor pela negativa” (2021, p. 9) dão o tom dessa história que se quer narrar. Em “A suposta ascensão”, a busca se inicia da impossibilidade de um início, pois começar uma história é diferente de estabelecer para ela um início, porque, como nos diz Fuks (2021, p. 33), “o que fica para trás poderia fazer parte da história”. Se formos vasculhando e recuando no tempo, talvez não seja Cervantes nem Defoe o responsável pelo nascimento do romance, talvez chegaríamos no Japão do século XI, talvez o primeiro romance tenha sido escrito por uma mulher, mas essas elucubrações não nos ajudam a compreender a história que estamos percorrendo aqui.

Entre o ponto de intermédio

Trato agora da literatura francesa, especificamente de alguns comentários tecidos por Barthes e Fuks a respeito de como alguns romancistas franceses pensaram e escreveram seus romances. Assim, esta parte do texto talvez devesse ter por título “em busca de uma história (do romance francês)”, mas, entendendo que o recorte proposto está inserido em toda uma tradição literária, optei por, ao menos, apontá-la e mirar o alcance que esses romances tiveram para além de sua produção. O fato é que Barthes trata, sobretudo, da literatura francesa; e Fuks também dedica boa parte de seu livro à literatura consagrada por essa cultura. Stendhal, Balzac, Flaubert e Proust são, portanto, os protagonistas convocados para participar de nossa breve incursão nas ideias em torno do romance e intermediarão uma parte da história

35 *criação e crítica*

Travessias da crítica na América Latina

que nossos críticos-escritores quiseram nos contar. Tenho como ancoragem as formas que esses romancistas trabalharam a linguagem e a circulação da crítica barthesiana na discussão empenhada por Fuks em sua tentativa de construir uma possível e abstrata história do romance.

Quando um romancista se põe a escrever, o que está em jogo é aquilo que chamamos de tradição literária. Para afirmar, ultrapassar ou negar o que o precedeu, o escritor sabe que sua escrita está entremeada de intertextos, de referências que, mesmo que irrecuperáveis, compõem uma história e participam da escrita literária. Parece banal pensarmos que romancistas do mesmo período, que viveram ou vivem o mesmo estado histórico de uma língua, tenham escrituras completamente diferentes, mas é por esse caminho que podemos começar a compreender alguns aspectos da problemática literária. Tanto Barthes quanto Fuks estão avisados desse jogo quando pensam o romance.

Barthes indica que as grandes narrativas do século XIX constituíram, para o romance, um poderoso arsenal de signos capaz de ordenar a realidade, hierarquizar os fatos e assinalar a criação romanesca. Esse momento glorioso da literatura francesa, em que romance e história guardavam uma profunda relação porque apresentavam uma mesma escolha formal, foi a expressão de um “[...] mundo [que] pode ser patético, mas não abandonado, pois é um conjunto de relações coerentes, pois não há imbricamento dos fatos escritos, pois quem conta o mundo tem o poder de recusar a opacidade e a solidão das existências que o compõem [...]” (BARTHES, 1974, p. 134). O escritor, aquele que detinha, em grande medida, o “monopólio da linguagem” (BARTHES, 1982, p. 31), por mais que acreditasse em uma espécie de utilidade da ordenação do caos que encontrava na realidade, acabou por construir um “[...] universo autárquico, que fabrica ele próprio suas dimensões e seus limites, e nele dispõe seu Tempo, seu Espaço, sua população, sua coleção de objetos e seus mitos” (BARTHES, 1974, p. 133).

Stendhal, por exemplo, não acreditava na possibilidade de se escrever um romance total e já percebia que a literatura estava deixando de ser um meio de circulação privilegiado. Seu romance *O vermelho e o negro* (1830) “[...] nos dá mais tarde indícios suficientes para perceber como a literatura estava em descrédito, como era motivo de vergonha para seus apreciadores secretos, para quem abdicasse da austeridade e sucumbisse a seus encantos malévolos” (FUKS, 2021, p. 71). Enquanto isso, Balzac empenhava-se em colocar em prática seu grande projeto, *A comédia humana* (1830-1856), obra de ambição totalizante, construída a partir de estudos de costumes, filosóficos e analíticos, composição que rendeu à literatura francesa um grande ciclo romanesco. O romancista acreditava ser possível narrar a experiência universal e revelar “a existência de um mundo de que a História é o primeiro dado” (BARTHES, 1974, p. 137). Entre as escrituras de Stendhal e de Balzac há uma diferença fundamental: o primeiro trata do que reflete um pequeno espelho que

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

alguém carrega em seu bolso e o segundo anota tudo aquilo que um espelho ciclópico é capaz de refletir (FUKS, 2021, p. 73). Deparamo-nos, então, com o romance que se quer metonímico e com o romance que se quer integral.

Citamos Stendhal e Balzac por fazerem parte de um seletto grupo de romancistas considerados fundadores do “grande romance”; por mais que esses rótulos sejam problemáticos quando tratamos do imenso arsenal literário e quando pensamos o romance. Ambos presenciaram os desdobramentos da intensa relação que se consolidou entre a história e o romance no século XIX, inclusive formalmente, assim como viveram um período de intensas transformações sociais. Apesar disso, seus romances insistem em se diferenciar e representam mais um importante episódio da história multifacetada e pendular do romance. Mas voltemos aos aspectos que particularizam a escrita desses romancistas, pois nosso objetivo é mostrar que mesmo entre dois escritores participantes do reconhecido cânone literário francês há ideias distintas sobre o romance.

Stendhal colhe da vida o “pequeno fato verdadeiro” (FUKS, 2021, p. 73), escreve olhando para um pequeno espelho, mas é dessa pequenez que emerge a realidade e é a ela que sua obra responde. Tendo como material os grandes fatos históricos e fazendo-os aparecer na estrutura do romance, costurados às linhas da história de um sujeito que nos é dado a conhecer profundamente: Julien Sorel (sabemos que *O vermelho e o negro* ficou conhecido como um “romance histórico psicológico”), Stendhal afirma sua modernidade. Fazer “na história do indivíduo – nisso o romance pode encontrar sua pertinência – [...] estar metonimicamente presente a história de uma sociedade inteira, a história de um tempo” (FUKS, 2021, p. 73-74), é fazer uma personagem constituir-se com a complexidade e a impresciência que encontramos na realidade. Não sem uma ponta de desilusão, de pessimismo, que, de certa forma, institui a negatividade do romance, de uma escrita que se quer moderna.

Nas anotações de Balzac, a sociedade francesa fez a vez de historiadora, como o próprio romancista afirmou no prefácio que dedicou ao programa de *A comédia humana*. Abusando um pouco da metáfora dos espelhos – imagem trabalhada abundantemente por Lukács, inescapável teórico do romance, ao discutir o reflexo estético, as particularidades da arte e de sua forma de refletir a realidade –, poderíamos considerar que para construir as categorizações dos tipos humanos que apareceriam e reapareciam em sua obra (ideia que Proust defenderia mais tarde, mesmo após as duras críticas de Sainte-Beuve),² o romancista “[...] escrevia

² Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) foi um crítico literário e historiador da literatura francesa, baseava-se, em suas análises, no biografismo e lançou duras críticas aos romances de Balzac e Stendhal. Marcel Proust, entre 1895 e 1900, dedicou diversos ensaios à crítica ao método e à teoria de Sainte-Beuve. Esses textos foram recolhidos e publicados postumamente, em 1954, sob o título *Contre Sainte-Beuve*.

35 *criação e crítica*

Travessias da crítica na América Latina

suprimindo sua vida, e para viver de outro modo (conforme a uma superpotência imaginária)” (BARTHES, 2005b, p. 166), excluindo-se do reflexo do imenso espelho que a sociedade carregava e colocando-se como seu privilegiado observador.

Tão imenso é aquilo a que ele se propôs como missão pessoal que pode até ser concebido como missão geral de todo o romance, de todos os romances unidos: essa imensidade, essa visão completa da humanidade, essa fisiologia geral do nosso destino (FUKS, 2021, p. 78).

Balzac escreveria a tragicidade geral da humanidade, transformaria a existência em um destino e agiria nas lacunas deixadas pela ciência da história – no século que viu o seu maior desenvolvimento.

Artesão da frase, Flaubert é o escritor do desbastamento, sempre em busca da palavra exata. Distribuiu críticas à escrita de Stendhal e de Balzac, talvez porque não via em seus romances o “artesanato do estilo”, que constituía boa parte de seu trabalho como escritor. Entretanto, longe de estender a seus imediatos antecessores sua obsessão pela construção de um estilo e pelo custoso trabalhar das frases, que ele acreditava ser o verdadeiro valor da escrita literária, Flaubert compreendia que a diligência desses homens era diferente da sua, pois tinha consciência que as escolhas literárias estão sempre amparadas por uma certa história da literatura. “Se antes o ideal literário se investia da ambição de escrever coisas verdadeiras [...], em Flaubert se realiza um ligeiro retorno no tempo – ou um novo movimento do pêndulo – em direção ao belo” (FUKS, 2021, p. 87). Sua escritura, em específico, e a literatura, em geral, valem o trabalho que tiverem custado, assim, elas só podem ser assumidas como um trabalho bem-feito (BARTHES, 1974).

Se em Balzac a experiência é universal, diluída pela explicação e surgida da história e da sociedade, em Flaubert a experiência é descrita e trazida com uma espessura puramente literária. Como escritor-artesão, Flaubert, em suas cartas a Louise Colet, fantasiava poder “[...] fazer livros nos quais só teria de escrever frases (se isso fosse possível), como, para viver, só temos de respirar o ar” (FLAUBERT apud BARTHES, 2005b, p. 107). O desejo de escrever, assim, estaria voltado para uma ação puramente estilística, operando na máxima negação de todo conteúdo, de toda coloração externa. Temos muitos exemplos de quanto essa questão ultrapassou a escrita flaubertiana, caracterizando intermináveis querelas entre escritores e críticos que, de um lado, defendiam a autonomia estético-literária e, de outro, o engajamento das obras. Mas a discussão não pode se travestir de um maniqueísmo puro e simples, sabemos que o mundo autônomo da literatura se dá sempre em tensão com a realidade e o conhecimento do mundo, e o romance, como nos lembram Barthes e Fuks, tem o poder de resolver (ou de tensionar ainda mais) esse conflito.

35 *criação e crítica*

Travessias da crítica na América Latina

Chegamos, dando um pequeno salto ao início do século XX, a Proust. Deparamo-nos com o que Barthes nomeou “terceira forma”, um híbrido de ensaio e romance, expressão da busca literária empenhada por um escritor que quase se perdeu nela. “Proust quase não escreveu até finalmente escrever” (FUKS, 2021, p. 108). O que a escrita proustiana buscou foi uma investigação das falas sociais, da qual as descobertas foram dadas a seu narrador e sua costura transformada em linguagem literária. Sendo a fala das personagens a responsável por lhes dar espessura, Proust criou uma linguagem literária que teria alcançado “a naturalidade das linguagens sociais” (BARTHES, 1974, p. 163). Encontrou a possibilidade de fazer suas personagens retornarem ultrapassando a solução pitoresca dada por Balzac, confundindo “[...] completamente certos homens às suas linguagens” (BARTHES, 1974, p. 162). Assim, Proust pôde resolver a problemática do realismo literário na busca, sem garantias, de uma linguagem real.

Em busca do tempo perdido (1913-1927) é a obra do querer escrever, do desejo de escrever, do qual somente as obras literárias podem dar testemunho.³ Ousamos afirmar, fazendo coro com Barthes e Fuks, que esse é um dos maiores romances já escritos (muitas páginas, mais de três mil, mas grandioso também como proposta estética), em um momento de pura e frutífera agonia da literatura, já anunciada desde Stendhal, mas agudizada com o alvorecer do século XX. Abundam as referências, na crítica, na teoria e na própria ficção, à crise da literatura. Mas como explicar que, nesse mesmo contexto de grande crise, os romancistas tenham conseguido transmutar a aparente morte do romance em obras tão expressivas? O caso de Proust pode ser exemplar, pois sua escrita germina justamente do que está em vias de morrer.

A narrativa proustiana funciona a partir de uma ordem fenomenológica e de uma dissolução ou desorganização da temporalidade, desvios que caracterizam a modernidade de sua escrita. Deformação da memória, subversão cronológica, uma soma de discontinuidades que não perde de vista sua raiz: a tradição literária francesa (sobretudo o século XIX) e o querer escrever. A *Busca* é “[...] uma luta contra a morte [...]” (BARTHES, 2005b, p. 50) e “fora do tempo, a morte não assusta tanto, futuro, passado e presente se fazem um todo intrincado, talvez enganoso, cuja maravilha o liberta” (FUKS, 2021, p. 111). É uma narrativa única, a do desejo de escrever, que impregna a linguagem literária de linguagens reais e faz da literatura uma problemática da linguagem.

Desde Flaubert, pelo menos, para ficarmos apenas com nossos protagonistas, a literatura parece ter passado por um fenômeno de solidificação, foi se tornando cada vez mais forma, objeto, e sua única saída foi se tornar uma

³ Roland Barthes desdobra essa noção em diversos momentos de sua obra, a exemplo de *O grau zero da escritura*; *A preparação do romance*, volumes I e II; e “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, artigo recolhido em *O rumor da língua*.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

problemática da linguagem (BARTHES, 1974, p. 118-119). Essa linguagem, que não funciona fora da literatura, foi se tornando cada vez mais opaca e particular. O romancista, então, passou a ser *o espírito que nega*, uma espécie de Mefistófeles, que vai substituindo seu valor-gênio por um valor-trabalho (caracteristicamente em Flaubert). Assim, “da recusa do velho romance nasceu o romance, mas desde então ele não parece ter se cansado de se recusar” (FUKS, 2021, p. 26). Desde o romantismo, o romance parece se debater consigo mesmo e, desde Proust (pelo menos), “[...] começa a referir-se a si mesmo” (FUKS, 2021, p. 25), fazendo com que a identidade literária seja recolhida na escritura; o logro, por sua vez, é dado entre a linguagem literária e as linguagens reais (novamente, o caso típico é Proust).

Mas esse é apenas um dos casos típicos desse momento de “queda espetacular” do romance. Ao lado de Proust figuram outros protagonistas, Joyce, Woolf, Macedonio Fernández, Beckett, só para ficarmos com aqueles que foram convocados por Fuks. E poderíamos questionar, ainda com Fuks (2021, p. 106-107), “como pode a iminência da morte dar à vítima tanta vida? [...] E se o ímpeto era destrutivo, como pôde construir tantos portentos? E se o tempo era de ruído, por que haveria de conduzir ao silêncio?”. A cada renovação proposta, a cada tradição rompida, a cada crise e a cada diferença assinalada, como parece evidenciar a produção desses detratores citados por Fuks, há uma espécie de exigência de nova leitura.

Como contraparte dessa repetição de rupturas, o que não deixa de caracterizar uma continuidade, talvez tenhamos que lidar com um certo desgaste da lógica de crise que parece não cansar de se reproduzir na história do romance. Sobre essa condução ao silêncio, presumo que Blanchot (2011, p. 49) foi quem melhor soube explicá-la: o silêncio, “[...] graças ao qual falamos, devolve-nos à linguagem, a uma linguagem que jamais é a última”. Assim, os escritores puderam e podem continuar sua busca.

Uma breve dispersão

Penso ainda em Blanchot (2005, p. 300), que nos ensina que “[...] a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular”. Penso nele, mas, agora, entro no *Museu do Romance da Eterna* (1967), porque é em Macedonio Fernández que Fuks pensa quando nos adverte, nas primeiras páginas de seu livro, sobre os problemas que enfrentou ao escrever o que poderia ser “a última história ruim do romance” (FUKS, 2021, p. 9). Esse “escritor argentino que se propôs, há quase um século, a

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

compor o último romance ruim, que estaria ali para abrir passagem ao primeiro romance bom” (2021, p. 9), quebra todos os espelhos, pois não deseja que seu livro se nutra da vida e da realidade, muito menos de algum tipo de realismo.

Lendo a parte do ensaio que Fuks dedica a Fernández, a primeira desconfiância que pode se instaurar é em relação ao título desse estranho romance que quer, ao mesmo tempo, ter uma existência absoluta e ser “um lar para a não existência” (FERNANDÉZ apud FUKS, 2021, p. 138). Se museu é um espaço no qual se conservam e se constroem memórias, um lugar onde se preserva aquilo que não pode correr o risco de desaparecer e onde os espólios coloniais podem ser guardados com certa segurança, como explicar que um “antirromance” possa querer ser um museu do romance? Como explicar que esse livro reivindique para si a alcunha de romance?

Fuks (2021, p. 136) pontua que “o que Macedonio almeja criar é um livro que, ao menos dessa vez, não seja cópia fiel de outra cópia fiel de algo que alguém viu ou disse ver como realidade”. Ao recorrer ao adiamento do romance e ao fazer do fracasso seu projeto, talvez o efeito que Fernández quis produzir esteja ligado ao fundo de nossa existência latino-americana e, por que não, paradoxalmente, de nossa realidade, que não poderia ser representada ou conquistada se insistíssemos em utilizar para isso a linguagem do realismo nascido do outro lado do Atlântico. Fernández se propôs a arrebentar de uma vez os espelhos já fraturados do romance. Se há nisso alguma lição, poderíamos resumi-la assim: que o romance seja visto como romance, escrita de ficção e inacabado.

Nada nos garante que o “real maravilhoso”, aquele que só foi possível aqui, como disse García Márquez (apud FUKS, 2021, p. 162), “onde tudo é possível, tudo é real”, também não seria enfeitado no museu de Fernández. O momento do incontornável e difícil encontro da tradição realista do romance com o realismo mágico é, na história contada por Fuks, o da “reascensão possível”. Como assinala Figueiredo (2002, s.p.), é a partir de meados do século XX,

[...] sobretudo na América Hispânica que se vai encontrar um romance histórico capaz de elaborar criticamente a nossa relação com a temporalidade ocidental moderna. Uma ficção narrativa que tenta construir uma nova visão da história, mais compatível com a realidade latino-americana. O romance *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, inaugura esta tendência. Trata-se, agora, de criar narrativas que relativizem a visão de história gestada pelo Ocidente moderno.

É a Carpentier que devemos a invocação inaugural desse real maravilhoso. Em *O reino deste mundo*, o escritor cubano nos apresenta uma espécie de romance histórico e mágico que tem por tema principal a história da revolução haitiana. A partir

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

de um trabalho documental rigoroso, como indica o próprio escritor em seu Prefácio – que poderia ser uma espécie de programa para o realismo mágico –, a história é narrada do ponto de vista dos revolucionários e tenta se constituir, utilizando-se de episódios extraordinários, de uma temporalidade própria, em que maravilhoso e real se fundem. Conforme observa Fuks (2021, p. 161),

Nesse texto que já se fez célebre, explicitava-se pela primeira vez a noção de que as categorias consabidas do real não eram capazes de dar conta da especificidade latino-americana, de que aqui se requeria uma versão enriquecida da realidade, uma ampliação de sua escala, o real um átimo mais próximo do milagre.

Como anunciado no Prefácio de Carpentier (1985, p. 18), o programa, se é que podemos chamar assim, visava construir um “inventário de cosmogonias” e uma história que só era possível no contexto latino-americano. García Márquez, aquele que estava sempre a escrever o livro da solidão, como disse uma vez, uniu, então, sua descoberta kafkiana, “a possibilidade de se construir uma narrativa plenamente verossímil, pontuada apenas por uma inverossimilhança fundante” (FUKS, 2021, p. 163), a Borges, Rulfo e o projeto do real maravilhoso. Assim, daquela aldeia onde o mundo era tão recente que muitas coisas não tinham nome e de uma “vasta memória coletiva – sua e de seus avós e de suas tias” (FUKS, 2021, p. 162), o mago do colombiano forjou aquele que seria um dos livros mais lidos e mais traduzidos de nossa época, *Cem anos de solidão* (1967), a história das sete gerações da família Buendía que acompanhamos ao longo de um século.

A exorbitância da empreitada de García Márquez exigia todo um arsenal de materiais e um sistema seguro no qual a narrativa pudesse funcionar. Esse desmesurado universo ficcional no qual se constrói uma visão latino-americana da América com denúncias, mitos, lendas, problemas políticos e sociais, embaralhamento de temporalidades, referências religiosas e literárias, transformou-se num alarde. Como nos diz Fuks, *Cem anos de solidão* “era um imenso acontecimento literário que alterava a trajetória de sua arte” (FUKS, 2021, p. 164).

Ao esforço épico e a complexidade desse realismo que se quis mágico unem-se alguns constrangimentos. Sem diminuir a importância desses romances e desses escritores, há que se reconhecer que da intenção de construir para nós uma identidade, da tentativa de forjar uma unidade latino-americana surgiram noções pasteurizadas e visões estereotipadas que o sucesso editorial e a consagração desses modelos espalharam pelos quatro cantos – crítica que já virou corrente e que tem seu lugar entre os próprios romancistas, a exemplo da geração *McCondo*. Ao comentar a produção desses escritores e o que há de desinteressante em suas propostas, Fuks (2021, p. 167) pontua que “muito mais importante foi a recuperação

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

inesperada de uma confiança na ficcionalidade, a concepção da narrativa como ato de sedução, ato de magia que expande a perder de vista os limites do real”.

Assim, pode-se advogar por uma atitude poética e libertar as formas, como Cortázar, permitir-se simplesmente narrar, com fé no maravilhoso, na inverossimilhança, recorrer a uma espécie de descrição épica, como Carpentier e García Márquez, mas “não era necessário demonstrar os fatos: bastava que o autor o tivesse escrito para que fosse verdade” (MÁRQUEZ apud FUKS, 2021, p. 163). Se no romance é onde se pode igualar o falso ao verdadeiro, o real ao irreal, se o romance é o reino da impermanência e da contingência, não há sujeição que se sustente, nem aos documentos nem à “realidade depauperada” (FUKS, 2021, p. 167). Não há nada que obrigue os escritores a valerem-se ou não da história e de suas fontes, pois essas injunções ou indicações não dizem propriamente respeito a sua tarefa, a sua finalidade de escrever.

Do romance-total ao romance-fragmento, do romance tradicional ao romance contemporâneo, do romance objetivo ao romance subjetivo, os contornos e os predicados imprecisos se mantêm, mas “uma continuidade das mais renitentes é [também] sua marca” (FUKS, 2021, p. 27). Na verdade, não basta que o romance seja arquitetado a partir de um verbo solitário, aquele que é a expressão de um estilo, de um escritor particular, pois esse verbo pode funcionar perfeitamente sem negar a estrutura dos romances que o precederam. Se, por extensão narrativa, o romance já se confundiu com a história, se, por algum ímpeto da crítica, ele se fez pelo biografismo, isso só atesta sua impermanência constante, sua historicidade, sua ligação com a vida e com a realidade.

Será o romance a forma desenvolvida do velho hábito de narrar, a suma tentativa de definir em palavras o curso indefinível da vida, de procurar a compreensão possível da existência indagando seus múltiplos sentidos? Ou será algo contrário a tudo isso, o estranho impulso de narrar com o fim de arruinar a narrativa, de indagar seu próprio sentido, o hábito tão velho quanto o outro, embora mais implacável, da autocrítica? Será o romance um espelho partido a refletir o rosto do mundo como ainda lhe é possível, para usar a imagem cara a tantos romancistas, ou será o romance o próprio rosto refletido no espelho, a observar suas feições com espanto até o fim dos dias? (FUKS, 2021, p. 179-180)

Encaminho este texto para o final com mais essas tantas perguntas de Fuks, porque estar em busca de uma história do romance, mesmo se deixando acompanhar por essa disseminação de ideias, de vozes, só pode ser uma tarefa arriscada.

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

Um ponto de inacabamento

O que Barthes busca afirmar em *O grau zero* é que a multiplicação das escrituras modernas permite ver uma literatura nova que procura ultrapassar sua própria linguagem e que se constrói ao redor daquelas categorias históricas que a impõem como literatura. De acordo com Fuks (2021, p. 178), “o esforço de traçar uma história do romance é o esforço de fixá-lo no tempo, em muitos tempos diferentes, de fazer dele o reflexo de alguns séculos consecutivos”. Como produção, ele se faz como *mise en acte* de uma criação, mas não pode deixar de reproduzir, como que por uma lembrança, a linguagem de seu passado: o que o reveste com o invólucro de literatura, o que o inscreve sob a alcunha de romance.

Apesar da falta de exemplos e das raras menções às obras literárias, o que marca uma postura muito pouco ortodoxa em relação à história da literatura, Barthes não se limita a tratar dessa escrita “tradicional” do romance. Nos ensaios que compõem *O grau zero*, vemos, como sugere Motta (2010, p. 235), duas reviradas, “a revirada da literatura em ‘escritura’ e [...] a revirada da escritura em ‘grau zero’” e um sobrevoo sobre os escritores responsáveis pelo processo de solidificação da literatura, aqueles que a consolidaram definitivamente como uma forma-objeto, como uma problemática da linguagem. Barthes traz os casos que ele entende serem mais típicos; Balzac, Flaubert, Proust, Mallarmé (que, apesar de não ser romancista, entra nessa história como assassino da linguagem, hipótese que Barthes toma de empréstimo de Maurice Blanchot) e Camus figuram entre os protagonistas dessa história, mas o fundamental é que Barthes, ao traçar as variações da escrita do romance (escrita clássica, escrita branca, escrita falada), vai tratar forma e valor como indissociáveis e até indistintos e é por isso que vai buscar escrever sua breve história das formas literárias modernas ou, simplesmente, uma história da escritura.

A tentativa de Fuks é formalmente diversa da de Barthes, mas, apesar de haver uma certa organização cronológico-temática do texto, da suposta ascensão do romance a sua reascensão possível, ela acaba por se construir dos paradoxos dos quais o romance é feito. Para Fuks, “nenhum romance aceita ser o representante de um regime estético, de um procedimento artístico qualquer, de um estilo de época, ou de uma etapa do gênero que algum crítico invente” (FUKS, 2021, p. 178). Apesar de *O grau zero* ser um texto um tanto longínquo, não podendo, por motivos óbvios, dar conta dos novos problemas do romance, da nova literatura, ele guarda o primeiro gesto barthesiano em direção aos problemas da escrita literária e nos ensina, como apontou Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 37), que, “presa entre dois tempos, a escritura [a escrita do escritor] está igualmente amarrada a dois objetivos

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

aparentemente contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma)”.

Buscar o romance e, assim, deparar-se com a linguagem literária, debater-se com ela, compreender que cada romancista, como diz Fuks (2021, p. 14), “[...] acaba por apresentar uma teorização mais abrangente que seu romance, uma configuração a ser apropriada ou descartada, uma estrutura a ser repetida ou destruída por quem o suceda”. Buscar uma história do romance e percorrer, sem chance de esgotamento, os incontáveis e, por vezes, inconciliáveis traços que nela se (dis)simulam. É a partir desse tensionamento que o escritor assume ou recusa a escrita de seu passado, e é dessa tensão entre a contingência histórica e o peso da tradição que o romance se faz, se refaz e se desfaz, assim como todos os esforços críticos que dele se ocupam, seja do lado de dentro, seja do lado de fora.

Porque “cabe no romance, a vastidão de conflitos de que somos feitos, uma infinidade de contradições e ambivalências que a palavra converte em paradoxos – por isso fracassa, como o romance, toda crítica que queira interpretá-lo a contento” (FUKS, 2021, p. 14) e toda história que queira paralisá-lo. O romance, essa forma alongada de fazer literatura, é “catalítico” (BARTHES, 2005a, p. 182), nele cabem a ordem da tradição, sua transgressão, nossos conflitos, nossas linguagens, a língua, o verbo solitário do escritor, tudo isso plasmado e ordenado falsamente, apontando com o dedo sua própria construção, sua própria linguagem. Cabe também nossa condição dilacerada, da qual fala Barthes em *O grau zero* referindo-se ao escritor moderno, dilaceramento que, do lado de cá, onde a herança colonial, o não coetâneo e os esforços de renovação coexistem em luta e em unidade, se constitui como a ancoragem e a deriva de nossa posição latino-americana e das formas que nossos romancistas puderam assumir ou inventar ao escrever.

O que há nesses dois esforços é a recusa de qualquer pretensão totalizante e de qualquer essência. Para Fuks (2021, p. 24), “não há um nascimento do romance, há uma sucessão de nascimentos, uma sucessão de repetições e rupturas [...]. Não há um nascimento do romance: há um nascimento e uma morte a cada livro”. Como nos disse Barthes (1974, p. 166), “cada escritor que nasce abre em si o processo da literatura [...]”. É buscando uma história possível e sempre provisória do romance, que esses escritores, no lugar de nos darem respostas, vão traçar, com um tom ensaístico e cada um a seu modo, as ambiguidades, para dizer como Barthes, e os paradoxos, como insiste Fuks, da imutável mutabilidade do romance. Se o esforço de o fixar no tempo é sempre fracassado, talvez seja melhor aceitarmos a história do romance como algo sempre por fazer, com um futuro sempre aberto, um futuro que pode ser tão vasto quanto seu passado.

Referências

35 *ir*criação e crítica

Travessias da crítica na América Latina

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Notas de curso no Collège de France 1978-1979. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- BARTHES, Roland. O grau zero da escritura. In: *Novos ensaios críticos e O grau zero da escritura*. 2. ed. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 115-167.
- BLANCHOT, Maurice. A busca do ponto zero. In: *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 296-307.
- BLANCHOT, Maurice. O mito de Mallarmé. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 35-49.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: *O Reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p. 15-20.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, ano IV, s.p., 2002.
- FUKS, Julián. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MOTTA, Leda Tenório da. Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista. Sobre O grau zero da escritura. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 2, p. 233-247, jul./dez. 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Deslocamentos da noção de escritura”. In: *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 75-88.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- SILVA, Márcio Renato Pinheiro da. História das formas e os tons da crítica: uma releitura de O grau zero da escritura, de Roland Barthes. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 2, p. 346-361, jul./dez. 2014.

Recebido em: 07/04/2023

Aceito em: 10/06/2023