



A VISITA CRUEL DOS GÊNEROS:
JENNIFER EGAN E A SITUAÇÃO ROMANESCA

DANIEL BAZ DOS SANTOS

Doutorando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Mestre em História da Literatura (FURG) e Graduado em Letras Português-Inglês (FURG).

Contato: deucalioepirra@yahoo.com.br

A VISITA CRUEL DOS GÊNEROS: JENNIFER EGAN E A SITUAÇÃO ROMANESCA

Daniel Baz dos Santos

RESUMO: O romance *A visita cruel do tempo*, que deu a Jennifer Egan o *Pulitzer* de ficção e o *National Book Critics Circle Award*, ambos em 2011, permite uma discussão atualizada a respeito do romance como gênero híbrido, plurilinguístico e bivocal, tal qual Mikhail Bakhtin o classificou. Além disso, provoca reflexão acerca do caráter dialógico destes recursos, que podem, como veremos, manter aberto o diálogo sobre o futuro do romance. Entre mortos e feridos, o realismo na ficção é posto mais uma vez em pauta, visto que *A visita cruel do tempo* trabalha no limite do experimentalismo e da mimese responsável por um efeito verossímil de realidade.

PALAVRAS-CHAVE: gênero, romance, Bakhtin, ideologia

A GOON VISIT FROM THE GENRE: JENNIFER EGAN AND THE NOVEL SITUATION

ABSTRACT: The novel *A visit from the goon squad*, winner of the *Pulitzer Prize* for fiction in 2011, promotes an updated discussion about the novel concerning Mikhail Bakhtin's theory. Moreover, it incites a reflexion considering the dialogical character of the novel, which can sustain interesting topics regarding the future of the novel and its relations with reality.

KEYWORDS: Genre, Novel, Bakhtin, Ideology

A partir do trabalho de Jennifer Egan, em *A visita cruel do tempo*, é possível pensar a respeito do estatuto do romance enquanto gênero, produto e máscara da sociedade moderna ocidental, e refletir sobre seus limites de representação, se é que eles existem. Afinal, faltaram velas para as tantas mortes decretadas pelos intelectuais do século XX e a do romance foi somente mais uma delas, apesar das inúmeras demonstrações, como estas de Egan, de uma pós-vida longa. Um dos pontos centrais desta discussão já está em textos de modernos precoces como Henry James, no visionário ensaio "O futuro do romance". Este evoca a liberdade de composição do romance, que garante sua natureza imprevisível, ao mesmo tempo em que nos faz desconfiar de sua utilidade quando chegam tempos de monotonia (ou de vulgarização, como diz James).

O autor também é bem claro ao apontar que “O Romance é, de todos os retratos, o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde for – apreenderá quase tudo.” (JAMES, 1995, p. 58), amplitude assimilativa que estará na base da teoria bakhtiniana acerca do gênero. Antes de entrar nela, é preciso lembrar alguns acontecimentos mais próximos de Egan, que estimulam o olhar esperançoso ou descrente que se lança à forma romanesca. O primeiro deles envolve as experiências das novas vanguardas pós-década de 60 que, entre outros postulados, decretam o fim da narrativa. Os novos romancistas, como os franceses do *nouveau Roman*, testam uma espécie de anti-romance, textos que não têm mais a preocupação totalitária de um Balzac, Tolstoi e mesmo de Proust, e compactuam com a necessidade de dizer o mínimo, além da abstração do sentido humano dos textos. Como Alfredo Bernardinelli, no provocativo ensaio “Não estimulem o romance”, explica:

[...] Os romancistas pareciam tão enfadados com o grande passado do romance, estavam tão paralisados pelo pesadelo de modelos inalcançáveis, que decidiram escrever contra o romance, para demolir suas estruturas. E, portanto, não narrar, não representar, apagar a personagem, não se misturar com o jornalismo, evitar a sociologia, ignorar a psicologia, pulverizar os eventos, escrever como se nada pudesse acontecer e ninguém pudesse agir. Enfim, acreditando ter aprendido as lições de *Ulisses* e de *O castelo*, o romance havia entrado para o território da autonegação da arte. Impregnado de autocrítica, não sabia o que fazer de si mesmo. (BERNARDINELLI, 2007, p. 175)

A resposta vem a seguir, da América Latina, quando o *boom* liderado por García Márquez renova o interesse pela narrativa e pelas grandes sagas, como a dos Buendía. Neste momento, “À autocrítica do romance (e de toda a arte) segue a autocrítica da autocrítica. Ou seja, à crítica, o retorno aos mitos e a todo tipo de mito.” (BERNARDINELLI, 2007, p. 177)

Fica, no desenvolvimento do romance do século XX, a fissura entre uma forma narrativa de um lado, que se pensa e faz da autocrítica uma pedagogia da sagacidade, instruindo o leitor a também ser crítico e consciente do paradigma seletivo de toda obra; e outra, narrativa, que estabelece o pacto da ficção a partir da confiança do leitor no sintagma actancial. Duas culturas surgem desse complexo, uma da narração e outra da análise crítica. Problema que a história também sofreu nas suas duas tendências - serial e narrativa, ou evemencial – que a caracterizaram no século XX.¹

¹ A respeito disso, ver: FURET, François. *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s/d.

A menção a Bernardinelli não é gratuita, já que ele nos provoca a repensar o papel do romance na atualidade, quando afirma que o fortalecimento do regime democrático atenua a necessidade de uma forma, cuja primeira função seria a de permitir o trânsito de ideias minoritárias. O crítico italiano não diz nestes termos, mas com o *Youtube*, com a televisão atingindo um grau técnico incomparável e tendo-se outras manifestações narrativas da/na sociedade, como o cinema e a história em quadrinhos, fica difícil preservar o discurso romanesco sem cair-se no fetiche, no prazer solitário sem qualquer ligação com as demais séries que o cercam.

Se pensarmos o desenvolvimento do romance e especificamente do romance norte-americano, verificamos que muitos de seus modelos canônicos exploram os conflitos entre o percurso individual do sujeito e o macrocosmo, como se a forma pudesse prever seus obstáculos posteriores. A tensão entre criar heróis individuais, mas que serão recebidos por intermédio da esfera pública e serão por ela ressignificados. Desde *Moby Dick*, passando por Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck e John dos Passos, ainda na primeira metade do século passado, há a necessidade de envolver o percurso individual com alegóricos vínculos ao destino comum. Dos Passos, por exemplo, é exemplar na tentativa de unir experimentação discursiva com um rico panorama da realidade coletiva e relembra Egan quando assimila um gênero de fora, neste caso o cinematográfico, no discurso romanesco. Dando um salto para os autores vivos, Don DeLillo em sua obra-prima *Submundo*, usa de uma bola de beisebol, que passa de personagem a personagem, como símbolo da interconexão humana, um projeto que tenta problematizar, na contra-mão, os defensores da fragmentação e do individualismo como mote principal do romance. Baste lembrar hipóteses como a de Ian Watt, em *A ascensão do romance*, que inicia sua investigação apostando no grau de individualismo das personagens do romance, como, por exemplo, o uso de nomes próprios reais e particulares.

E DeLillo não está sozinho, principalmente se pensarmos contemporaneamente. Um dos mais premiados autores da última década, Jonathan Franzen, também dedica seus monumentos ao uso da história individual ligada ao percurso coletivo, ideário que está expresso no seu *Correções*, de 2001, mas principalmente no seu aclamado *Liberdade* (2010), onde é traçado um panorama da sociedade americana das últimas gerações. Fica evidente a semelhança deste com *A visita cruel do tempo*. A diferença deste último reside no fato de uma crença no panorama social vir atrelada à pessoalização discursiva das consciências romanescas, isto é, das personagens. Considerando a provocação de Bernardinelli, poderíamos

antever que o romance sequer consiga responder mais a um mundo em que as individualidades estejam em contato ininterrupto e liberal. A mimese realça o processo de criação, mas não pretende perder o mundo de vista, e o mundo não precisa mais reconhecer sua imagem numa representação tão cheia de refrações. É neste momento que Bakhtin vem em nosso socorro.

Para Bakhtin², o romance é uma forma tipicamente moderna, componente inalienável do modo de vida capitalista, e cuja principal função é permitir que a heteroglossia social seja percebida por meio da dialogização da linguagem. É um gênero secundário (uma formação complexa, que utiliza um código elaborado, organizado em um sistema específico) que fundamenta um modo de pensar acerca do mundo, baseado na ação e na ideologia das personagens que o habitam. O eixo inaugural do romance enquanto gênero é a representação dos homens e de suas ideias, a partir dos seus ideogramas, e este só se sustenta pelo fato de haver sempre, no mínimo duas consciências em debate dentro de si, isto é, a autoral (nunca transposta plenamente para a forma) e a da personagem e seu mundo. Além disso, o romance é o mais dialógico dos gêneros discursivos; sua força reside no realce da palavra semi-alheia (BAKHTIN, 1998, p. 100). Trata todos os seus componentes como não-finalizáveis (característica da heteroglossia), sendo sempre experimental, pois questiona o mundo antes de aceitá-lo, testa suas formações discursivas, seus limites e incoerências e permite que um gênero em contato com outro adquira autoconsciência.

O movimento de composição de Jennifer Egan permite vermos isso melhor, na sua tentativa exaustiva de aprender a cosmovisão do outro pelo contato mútuo das linguagens e esforçar-se por construir assim uma forma atualizada, quente, viva, como prova a análise da estrutura do livro. O enredo de idas e vindas do novo romance de Jennifer Egan conta a história de um amplo número de personagens, dos quais se destacam Lou, um figurão do mundo da música e de caráter questionável; Bennie, guitarrista punk, cujo grande feito foi descobrir os Conduits; Bosco, guitarrista da tal banda descoberta; Sasha, secretária de Bennie; Scotty, guitarrista da antiga banda do velho punk; entre muitos outros. Todos estes personagens servem para os dois efeitos principais produzidos pelo texto. Primeiro, permite que se trace um panorama vasto dos últimos 50 anos da sociedade norte-americana com suas contradições, vícios e virtudes. Paralelo a isso, as inúmeras personagens são mimetizadas por vários pontos

² Vale ressaltar que utilizamos uma síntese de Bakhtin que nos convence dentro do cosmos heterogêneo de suas propostas. A palavra romance, por exemplo, pode ter outros significados ao longo sua obra, como mostra Morson e Emerson (MORSON; EMERSON, 2008, p. 319).

de vistas, recursos de focalização e registros discursivos, que demonstram a natureza renovável da dinâmica romanesca atualmente.

O primeiro capítulo do romance é, não ao acaso, narrado a partir de uma terceira pessoa razoavelmente tradicional que enfoca um momento na vida da personagem Sasha, cleptomaniaca secretária de Bennie, que frequenta constantemente sessões psicanalíticas com Coz. Os dois juntos empreendem exercícios que envolvem a narração do passado da secretária, com o intuito de curar seu distúrbio psicológico. Assim, as imagens do passado ligam-se sincronicamente com sua identidade de paciente, o que vincula naturalmente sua patologia com seu percurso existencial/narrativo, numa primeira amostra do duplo discurso/identidade, fundamental para o entendimento não só desta obra, como do romance como gênero.

No segundo capítulo, outro prisma vem complementar o de Sasha, através da figura de Bennie, que também tem um complexo, uma patologia de origem psíquica que deseja curar. O complexo: uma estranha impotência sexual, aparentemente sem razão. A cura: beber café e... ouro. No terceiro capítulo, temos a introdução da primeira pessoa na figura de Rhéa, mudança necessária para que possamos conhecer a geração da década de setenta que resultou nos dois primeiros capítulos, assim como nos subsequentes. A visão limitada funciona análoga à paulatina fragmentação que caracteriza o grupo com o passar dos anos, numa representação incompleta de um objetivo totalitário, qual seja, sintetizar as últimas gerações norte-americanas. Percebe-se a tentativa de Egan, por enquanto sutil, de aliar suas escolhas discursivas à mundivisão expressa pelos diversos seres que compõe sua história.

A partir do quarto capítulo, essa experimentação com a forma romanesca fica cada vez mais impactante, a partir da introdução de múltiplos pontos de vista e estratégias discursivas, mas nosso interesse recai no capítulo nove, onde é narrada a entrevista da atriz Kitty Jackson, dada ao jornalista Jules Jones. Neste ponto, ficam mais palpáveis as contribuições de Bakhtin, uma vez que o grotesco e o cômico dominam o tom da narrativa. Em poucas linhas, o capítulo, imitando uma típica entrevista de revista (com o hilário título "Um almoço em quarenta minutos: Kitty Jackson revela tudo sobre amor, fama e Nixon!"), conta como Jules Jones tentará estuprar a célebre estrela durante o encontro. Bakhtin, observando o realismo grotesco, ou seja, o sistema de imagens da cultura cômico-popular legado pelo renascimento, explica como este degrada o sublime, sendo, na evolução do romance, um aspecto arcaico que garante a ambiência do alto e do baixo, do começo e do fim, da metamorfose como poética romanesca.

As ações do personagem são transmitidas a partir da típica linguagem jornalística, principalmente a do novo jornalismo, forma já híbrida, mesclada com ficção, expoente nos nomes de Norman Mailer, Tom Wolfe e Hunter S. Thompson, ou nos célebres “perfis” de Gay Talese, como mostra trechos como:

[...] Felizmente, a bandeja é a nossa *sim* (a comida chega mais depressa quando você está comendo com uma estrela de cinema): para Kitty, uma salada Cobb com folhas, tomate, peito de frango, abacate e bacon; para mim, um cheeseburger com fritas e salada Caesar (EGAN, 2011, p. 167) (grifo do autor)

Trecho em que as duas mundivivências são refletidas nos pratos servidos como vulgares “correlatos objetivos”. O mesmo se vê em:

[...] Pago a conta apressadamente. Vários motivos me levaram a orquestrar nossa saída: em primeiro lugar, quero arrancar alguns minutos extras de Kitty na tentativa de salvar a entrevista e, em um sentido mais amplo, minha outrora promissora e agora claudicante reputação literária.[...] Em segundo lugar, quero ver Kitty Jackson em pé e em movimento. Para isso, deixo-a seguir na frente ao sair do restaurante, serpenteando entre as mesas com a cabeça baixa como sempre fazem as mulheres excepcionalmente bonitas e também os famosos (sem falar em pessoas como Kitty, que se enquadram nas duas categorias. (EGAN, 2011, p. 175)

Onde a temática sexual é o único indício do corte abrupto que se dará duas páginas a seguir, quando lemos “Kitty se vira para mim. Acho que esqueceu quem sou. Sou tomado por um impulso de jogá-la de costas na grama, e é o que faço.” (EGAN, 2011, p. 177). O ataque de Jules a atriz é inesperado por causa do registro em que ele acontece. A linguagem não sofre qualquer impacto a respeito da violência narrada e mantém seu caráter formal, elevado e até protocolar:

[...] Voltemos ao instante em pauta: uma das minhas mãos tapa a boca de Kitty e faz o possível para imobilizar sua cabeça um tanto ágil, enquanto a outra tateia minha braguilha, que estou tendo dificuldade para abrir, talvez por causa das contorções de minha entrevistada sob mim. O que não controlo, infelizmente, são as mãos de Kitty, uma das quais conseguiu se enfiar dentro de sua bolsa branca que contém vários objetos: a foto de um cavalo, um celular do tamanho de uma batata chips que vem tocando sem parar há vários minutos, e uma lata de algo eu devo supor ser spray de pimenta, ou talvez alguma forma de gás lacrimogêneo, a julgar por seu impacto ao ser vaporizado em cheio sobre o meu rosto: uma sensação quente que me cega acompanhada por um jorro de lágrimas, uma sensação de aperto na garganta [...] e é então que ela se apodera de mais um objeto contido na mesma bolsa: um molho de chaves preso a um pequeno canivete suíço cuja lâmina diminuta e um tanto cega ela

mesmo assim consegue usar para furar minha calça cáqui e minha batata da perna (EGAN, 2011, p. 178-179)

O estilo eleito está em desarmonia com a temática dada. Esta pertence a uma cosmovisão distinta e que deve ser iluminada por um código-alteridade, que quase lhe é oposto. Poderíamos falar de carnavalização, de duas vozes (uma alta, outra baixa) que se iluminam para se conhecer melhor, mas preferimos falar de algo mais amplo, isto é, do riso.

O riso, na teoria bakhtiniana é uma espécie de corretor da realidade, porque é o som que toda exterioridade produz. Por isso, realismo no romance é saber rir, já que o afastamento cômico é que permite a verdadeira experimentação investigativa. Ser realista é rir do mundo. Sendo assim, a questão do realismo não é uma adequação especular, pois a realidade ainda não terminou, e reside nas suas potencialidades, no seu devir. Portanto, uma forma cômica, que se permite o inacabamento contínuo e confia na autorregeneração, pode apresentar a essência da vida, a cosmovisão do mundo assim como ele é.³

A comicidade é uma das duas grandes entonações que fundamentam o desenvolvimento do romance e tal arcaica aparece com força em textos como *A visita cruel do tempo*. A realidade da palavra gritada (nunca imprimível) e a da palavra autoritária, cuja sintaxe tenta ordenar a realidade, são postas em conflito. É por isso, que o texto, neste ponto, se excede em coordenações e subordinações, apostos e outros tipos de recursos sintáticos hipotáticos, que pretendem organizar a matéria efervescente que o discurso relata, como em:

[...] Por que não paro de mencionar – de ‘inserir’, como pode parecer – a mim mesmo nesta história? Porque estou tentando arrancar algum material legível de uma garota de 19 anos muito, muito simpática: estou tentando construir uma história que não apenas revele os segredos aveludados de seu coração, mas que também contenha ação e desenvolvimento, além de – que Deus me ajude – alguma indicação de significado. (EGAN, 2011, p. 171)

A narração segue cada vez intercalando mais informações paralelas, mas é necessário que se perceba como a não-finalização do discurso é incorporada já em pseudo-prolepses, visto que tudo que é dito, ganha outro sentido, outra carga volitivo-emotiva depois do término do capítulo. Que fique claro que não se trata simplesmente da estratégia modernista da múltipla focalização (também presente aqui), mas da

³ “O vir a ser não assinala a transformação necessária de cada significante em significado; o vir a ser é a produção constante (e misteriosa) de novos contextos para o discurso.” (HIRSCHKOP, 2010, p. 103)

solidariedade dialógica do discurso contaminado pelo acento do outro. O recurso garante, no plano da personagem, a ênfase na hesitação do sujeito, em conflito com o que irá ser confessado, mas também sinaliza para a tensão interna ao próprio discurso ao racionalizar um momento de perda de razão. Vale lembrar que o capítulo também está cheio de rodapés de toda ordem que só reforçam o caráter duplo, de várias camadas, assumidas pela linguagem.

No capítulo seguinte, “Fora de corpo”, outra solução é encontrada para o mesmo problema da busca de imagens ambivalente fortes. Nele, o respeito à voz do outro é introduzido pelo uso da segunda pessoa discursiva, técnica sempre perigosa quando utilizada na ficção, podendo ser um problema para a verossimilhança. Não é o que acontece aqui. O capítulo segue o ponto de vista de Rob, amigo de Sasha, logo é a ela que a voz narrativa se dirige, como demonstra já a primeira frase: “Seus amigos estão fingindo ser todo tipo de coisa, o seu dever é chamar sua atenção quanto a isso” (EGAN, 2011, 182). Não sabemos se é uma instância discursiva superior que se dirige a Rob ou se é ele mesmo, e essa dúvida faz parte da indefinição identitária do personagem. Afinal, ele tem muitas dúvidas a respeito de sua opção sexual, parece amar Sasha; e seu percurso termina num suicídio no mar que não se sabe se é fruto de motivação pessoal ou se do acaso. Portanto, a voz discursiva preenche uma necessidade existencial: tentar absorver o eu de fora, mas mantendo sua centralidade. Toda esta parte usa de forma complexa o que Bakhtin chamou de “motivação pseudo-objetiva”. O conceito expressa os trechos dos romances em que a voz do outro se confunde com a do autor. O discurso chega a nós entre “aspas entonacionais”, uma vez que não sabemos se é autor ou personagem que fala. Assim, uma opinião que parece objetiva é na verdade a ideologia da personagem contaminando o discurso (BAKHTIN, 1998, p. 110). O efeito foi chamado de “estilo pictórico”, nas análises de *Marxismo e filosofia da linguagem*, quando as duas intenções se confundem, principalmente no uso do discurso indireto livre.

Mas o grande impacto do livro, e o objeto mais importante de nossa análise a partir de agora, reside no penúltimo capítulo, em que uma nova personagem, Alison, filha de Sasha, tem sua intimidade narrada através de 76 *slides*, como em uma apresentação de *PowerPoint*. A escolha mais uma vez é precisa. Se o romance, em síntese, é “[...] um gênero híbrido capaz de representar a imagem do homem na linguagem.” (MACHADO, 1995, p. 20), então o uso de slides é o arcabouço necessário para representar o mundo da personagem e respeitar sua alteridade. Com naturalidade somos introduzidos – por meio de um tipo de discurso fragmentado, cheio

de elipses e espaços – à inquietude de Alisson com respeito à sua relação com seus familiares e às obsessões de seu irmão. Este passa seu tempo procurando e interpretando as pausas de músicas como “Foxy Lady”, de Jimmy Hendrix e “Young Americans”, de David Bowie. A leitura lacunar de gráficos e tabelas e a estranha coleção de pausas do irmão ajudam a reforçar a incompletude de um texto que exige que interpretemos seu silêncio.

Estamos mais uma vez em território bakhtiniano, se notarmos que o uso da linguagem do *PowerPoint* envolve os fundamentos básicos da estilização - forma mais nítida do “aclaramento mútuo das línguas na dialogização interna (BAKHTIN, 1998, p. 159) - que apenas o gênero romanesco consegue configurar. Estamos no plano do que Bakhtin chama de “variação”, isto é, o ato de por a prova a língua do outro estilizada, colocando-a em situações novas, contemporâneas (BAKHTIN, 1998, p. 160). O mundo estilizado adquire nova consciência por intermédio do uso de material de outrem, neste caso, a intimidade da jovem Alisson, que vive a tensão de ser representada pelos gráficos e tabelas dos slides. Lembremos a capacidade do discurso do romance de admitir em sua constituição vozes ainda “quentes”, que, incompletas por natureza, já que as relações humanas que as criam e condicionam ainda estão abertas, podem assumir papéis ainda não previstos pelas relações reais. Como Bakhtin sustenta no início de “Epos e Romance”:

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1998, p. 397)

Dessa forma, o presente inacabado é aceito pelo romance, e insufla nele a incompletude semântica que garante sua regeneração, já que ele se torna uma forma de porvir, uma parte do diálogo histórico que lhe engloba e lhe reavalia paulatinamente, pois, diferente da épica, o romance admite a adequação da experiência ficcional à experiência pessoal do homem “de hoje”. A ênfase da forma épica envolve axiologias da memória e do absoluto e não do conhecimento e da experiência.

Além disso, há algo também de paródico na estilização deste capítulo, já que, como vimos, a voz de uma intimidade é absorvida pela assepsia organizativa dos *slides*, num processo de mútuo desmascaramento, semelhante ao capítulo em que Jules entrevista Kitty. O acento de uma linguagem sobre outra que lhe é estranha consome uma das funções do romance, isto é,

[...] a tradução ideológica da linguagem, a superação de seu caráter estranho – que só é fortuito e aparente. A modernização efetiva, a eliminação das fronteiras dos tempos, a descoberta do passado são as características do romance histórico.” (BAKHTIN, 1998, p. 401)

Ao fim, ambas as vozes estão frouxas e formam o todo coerente da personagem, expressando sua ideologia em uma linguagem que a ilumine, seja por negação, seja por afiliação. Este uso paródico, a apropriação do gênero desconhecido, é fundamental para a permanência e imprevisibilidade do romance, e é a causa principal da reinterpretação da teoria dos gêneros feita por Bakhtin, visto que

[...] À diferença dos outros grandes gêneros, o romance se formou e se desenvolveu precisamente nas condições de uma ativação aguçada do plurilinguismo exterior e interior. Este é o seu elemento natural. É por isso que o romance encabeçou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano linguístico e estilístico. (BAKHTIN, 1998, p. 405)

É aqui que precisamos nos deter mais um pouco. Estilizar, apropriar-se do estilo e mudar seu acento pelo uso do *PowerPoint* e da focalização de Alisson põe uma lógica familiar e mundana em contato com uma criação do discurso oficial e público. Estamos diante do medo da forma. O romance receia desaparecer e, como nos autores listados no início deste ensaio, os romancistas estabelecem novas maneiras de soprar vida em seu corpo amorfo. O *PowerPoint* é o som que a exterioridade da vida oficial produz em certos contextos fora do privado. É um estilo do alto, com tom e carga emotivo-volitiva própria. Possui um estilo que, como qualquer outro, denuncia um conjunto operante de procedimentos de acabamento estético. Logo, tem-se o uso de uma forma padronizada para criar um estilo individual, usa-se o lugar comum fora do seu lugar comum para torná-lo anômalo e justificar a função do gênero. O estilo está ligado a unidades temáticas determinadas, mas ao misturarmos influenciarmos sua renovação, ampliamos sua ressonância, e, em sucessos mais contundentes, renovamos seu repertório.

Contudo, a questão não existe apenas nesta esfera mais simples. O que está em jogo é o confronto de dois conjuntos ideológicos antagônicos que, frente a frente, mantêm-se pacíficos, mas, quando têm os limites de seus valores testados, atribuem outra ordem ao mundo conhecido. Estamos no plano estrito das ideologias. Como explica Valdemir Montello, falando da ideologia em Bakhtin, mais especificamente do diálogo entre várias delas,

[...] A relação permanente entre esses diversos níveis faz com que todo o conjunto ideológico de uma dada sociedade se apresente como um conjunto único e indivisível, e em constante movimento, pois reage às transformações que se dão nas esferas produtivas.” (MONTELLO, 2005, p. 175).

Quando se junta a linguagem oficial (*Powerpoint*) com a cotidiana/íntima, misturam-se duas ideologias que se mostram no eterno presente, sempre atuais, porque são frutos da realidade construída a partir das relações dos indivíduos, suas referências e símbolos. Mas como pensar essa característica do romance quando vivemos em tempos em que o cinismo expressa um grau elevado de descrença na criticidade como motor do pensamento e das formas secundárias de expressão humana. Como explica Vladimir Satale, em *Cinismo e falência da crítica*, o cinismo da sociedade capitalista consiste em fragilizar continuamente as formas e normas que ele próprio enuncia. O romance tem no riso o atributo que permite sobreviver em contextos como esses. O riso é a sua constituição irônica, ou seja, a estética romanesca ao privilegiar o afastamento, envolve a conciliação das várias vozes que lhe constituem. Ora, a estética é justamente a primeira esfera em que se percebe a desagregação da linguagem e dos valores por ela estipulados. No que diz respeito ao gênero romanesco, a corrosão de qualquer parcela do mundo pode ainda resistir. Basta pensar em um romance como *Grande Sertão: Veredas* e a pós-vida de arcaísmos e da entonação épica.

Toda essa realidade, no plano da estética, sofreu inúmeras revisões a partir da estética modernista. Como explica Safatle:

[...] *Grosso modo*, é possível afirmar que a concepção de forma crítica que vigorou de maneira hegemônica no modernismo tem força em situações históricas nas quais a ideologia pode ser pensada como recalçamento de seus pressupostos, como bloqueio da passagem da aparência para a essência. A obra de arte se estrutura a partir da dinâmica disponível à crítica social com suas temáticas da alienação da consciência no domínio da reificação da aparência. A ideia benjaminiana de crítica como “distância correta” só pode ser operativa diante de mecanismos ideológicos dessa natureza. No entanto, ela será marcada com o selo da obsolescência ao deparar-se com uma realidade social na qual a ideologia não responde a tais coordenadas. Nesse sentido, devemos insistir neste diagnóstico, já comentado em capítulos anteriores, sobre a *ideologia ser, atualmente, autoirônica*. Dessa forma, a crítica como “correta distância” seria impossível porque a ideologia já opera, a todo momento, uma distância reflexiva em relação àquilo que ela própria enuncia. Ou seja, a forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica. (2008, p. 193-194) (grifos do autor)

O experimento no romance carrega sempre uma carga de alienação. Não há modernismo que não sinalize de algum modo para a autonomia dos processos constitutivos da arte, introduzindo na forma e na sua recepção a distância que garante a percepção das desautomatizações. O “estranhamento” dos formalistas russos foi só o primeiro impacto disto. Da mesma forma que a gramática da música não comportava o que o dodecafonismo de Schoenberg buscava expressar, uma vez que há a necessidade de combater a reificação e o fetichismo a partir de uma revisão das estruturas comunicativas, cresce a racionalização da arte, toda vez que somos levados a pensar no procedimento artístico pela ruptura de alguma convenção. Neste sentido, as experiências de certos escritores contemporâneos como Jennifer Egan reforçam uma postura crítica, no sentido de revisarmos para contestar uma tradição ainda não suficiente.

Mas este movimento é ambíguo, pois, apesar de explicitar o método imanente ao sistema e revelar sua fraquezas e limitações, o procedimento não ignora nossa referência fora da experiência estética com fenômenos que não sejam artísticos. O *PowerPoint* é uma “voz” testada e aprovada como um comunicante útil em situações distintas, mas que permitem o acesso sem traumas a sua forma enunciativa. Qual a validade, portanto de revitalizar a forma romanesca por um campo enunciativo que já se convencionalizou fora de si? Num primeiro momento, pode-se pensar mais uma vez na distância cômica bakhtiniana, ao menos como uma forma do gênero conviver com a ironia do cinismo da modernidade atual. Como vimos, o *PowerPoint* é reacentuado pelo seu uso num campo que pertence a uma alteridade, mas faltou deixar visto que o riso produzido, ao perceber como ele ecoa em um terreno não-familiar, mostra a estratificação dos modelos sociais, ou seja, mostra que uma fala não se solidariza inteiramente com o discurso alheio (BAKHTIN, 1998, p. 113), pois isso finalizaria o diálogo ininterrupto das vozes. A autoparódia reinsere o presente ainda aberto e confronta-o com nossa “zona familiar”. Além disso, introduz uma nova temporalidade na forma - diferente da que viu Lukács, por exemplo, e sua ênfase no material já historicamente adensado pelo percurso das sociedades - a do tempo atual, vulgarizado nas formas do senso comum.

As ideologias resistem mesmo quando cortadas de suas redes classicamente definidas de causas e efeitos diz ainda Safatle (2008, p. 11), e são mais visíveis em procedimentos ambíguos como em *A visita cruel do tempo*. A transgressão é limitada a outro horizonte, mas permite uma reavaliação, ainda que atenuada do esgotamento do romance. Ao utilizar um sintagma não previsto, não só se ilumina a sintaxe já

conhecida, como nos conscientiza a respeito do fato de nada sabermos sobre o futuro da linguagem. O mesmo pode ser visto em muitos experimentos contemporâneos. Para citar alguns, pode-se falar de Sebald, em *Austerlitz*, que utiliza fotos para compor seu romance, da mesma forma que o brasileiro Ferréz, em *Capão Pecado*. Tem-se também o exemplo do recente *O amor nos tempos do blog*, de Vinicius Campos, cuja composição simula a escrita de blogs para construir sua trama, entre outros.

Introduzimos este ensaio com a provocação de Bernardinelli e a maneira como ele vê, na querela entre o romance em busca de uma totalidade social e da narração e o romance que se volta para si, a curva final do gênero que mais estimulou a democracia moderna e que, ao fim, percebe que ela não mais precisa dele. Além disso, mostramos como há, no desenvolvimento do gênero, o uso do particular como emblemático do todo, numa forma interna de negar as acusações de alienação e fetichismo do produto romanesco. Em Egan mais uma vez a saída é ambígua. Afinal, a estrutura bipolar da vida, individual e social, é unida, mas contra os excessos da liberdade do sujeito.⁴ Assim como suas novas estratégias permitem que joguemos com convenções que já possuímos, mas deslocando-as de lugar, o romance comunica e desvela o comunicante.

A racionalidade estética ainda é um setor privilegiado da crítica social da ideologia (SAFATLE, 2008, p. 180). Um novo gênero lançado no mundo não superobsoletiza o romance, da mesma maneira que as novas formas de interrelação das vozes sociais garantem sua existência. Todo gênero tem sua esfera, mas o romance não tem estilo. O plurilinguismo absoluto é seu ideal, na negação intensiva da língua única. O romance, portanto, não permite a pós-ideologia, pois só se sustenta a partir do esclarecimento mútuo de pelo menos duas delas e, por ser o único gênero literário que se formou depois do livro, sabe usar sua capacidade tipológica para manter o frescor do choque de ideologemas, já que conhece as possibilidades de seu *media*. Além disso, Ken Hirschkop, no excelente ensaio “Bakhtin, discurso e democracia”, demonstra que “Escrever romances expõe o trabalho da linguagem à visão do público. É a exploração consciente e a exposição da natureza social do discurso.” (HIRSCHKOP, 2010, p. 107) Desta maneira, o que distingue o romance é sua forma discursiva, e não sua forma linguística, visto que ele não tem apenas uma. A democracia é antes uma quimera, do que um modo de vida historicamente alcançado, porque frente à massificação da comunicação das mensagens

⁴ Ideal que já está na obra teórica de Balzac: “Assim a obra a ser empreendida devia ter uma forma tripla: os homens, as mulheres e as coisas, ou seja, as pessoas e a representação material que elas dão ao seu pensamento; enfim, o homem e a vida.” (BALZAC, 2011, p. 389)

(democrática) escamoteia a falta da “existência de uma vontade coletiva fora do Estado que seja capaz de desafiar sua autoridade e, portanto, as instituições que oferecem aos indivíduos a oportunidade de uma forma diferente de existência de ação coletivas.” (HIRSCHKOP, 2010, p. 122-123), e conclui, desmembrando o que seria o ideal democrático de Bakhtin:

[...] Nele a coletividade significa algo mais do que a concordância pacífica de pessoas isoladamente; ele se refere a uma forma de ação e análise que transforma todos os vínculos particulares em vínculos sociais, fazendo com que os interesses envolvidos na história estejam bem expostos à visão pública. (HIRSCHKOP, 2010, p. 122-123)

Para a sociedade atual, esta seria uma função inalienável da romanesca. Como disse o lúcido Henry James: “o futuro do romance é intimamente ligado ao futuro da sociedade que o produz e consome” (JAMES, 1995, p. 63). Não há nada que a democracia possa fazer a respeito do romance, pois ele é sua face mais exemplarmente evoluída. Se este perecer, aquela pode estar com os dias contados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: UNESP, 1998.

BERNARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o Romance e outros ensaios**. São Paulo: Humanistas Editorial, 2007

BALZAC, Honoré de. “História, sociedade e romance”. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. (org.) **Uma ideia moderna de literatura**. Chapecó: Argos, 2011. p. 389-392.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Imaginário, 1995.

HIRSCHKOP, Ken. “Bakhtin, discurso e democracia”. In: **Mikhail Bakhtin: Linguagem, cultural e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 93 – 129.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

MONTELLO, Valdemir. *Ideologia*. In: BRAIT, Beth(org.) **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.