

Artigo / Article

Eclipse do romance: autoconsciência narrativa e fatias de vida em Huxley, Döblin e Waugh

Eclipse of the novel: narrative reflexivity and slices of life in Huxley, Döblin, and Waugh

Raphael Valim da Mota Silva 

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

raphael.valim.silva@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3404-4664>

Recebido em: 18/10/2021 | Aprovado em: 25/03/2022

Resumo

O presente artigo desenvolve uma análise comparada de três romances publicados na passagem da década de 1920 para a de 1930: *Contraponto* ([1928] 2014), de Aldous Huxley, *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 2019a), de Alfred Döblin, e *Vile Bodies* ([1930] 2012), de Evelyn Waugh. A análise pauta-se no conceito de crise do romance para investigar como esses escritores responderam às crises estéticas, políticas e sociais da primeira metade do século XX, traçando novos caminhos para o gênero novelístico a partir de procedimentos que envolvem contenção e dispersão, variação de pontos de vista, polifonia e autorreflexividade formal. A abordagem comparatista, centrada em autores de diferentes nacionalidades (dois ingleses e um alemão), permite uma compreensão mais abrangente desse momento crucial para a história do mundo tal qual representado pela ficção. Para tanto, é preciso também levar em conta as relações entre literatura e outras artes: a música erudita, em Huxley, e o cinema, em Döblin e Waugh.

Palavras-chave: Crise do romance • Literatura comparada • Contraponto • Berlin Alexanderplatz • Vile Bodies

Abstract

This article develops a comparative analysis of three novels published between the 1920s and 1930s: *Point Counter Point* ([1928] 2014) by Aldous Huxley, *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 2019a) by Alfred Döblin, and *Vile Bodies* ([1930] 2012)

by Evelyn Waugh. Drawing on the concept of the crisis of the novel, the analysis aims to investigate how these writers responded to the aesthetic, political, and social crises of the first half of the twentieth century, tracing new directions for the novelistic genre through procedures of containment and dispersion, variation of point of view, polyphony, and formal self-reflexivity. The comparative approach focusing on authors of different nationalities (two English and one German) allows for a more comprehensive understanding of this moment that is crucial to the history of the world, as it is represented in fiction. To this end, it is also necessary to take into account the relationship between literature and other arts: classical music, in Huxley, and cinema, in Döblin and Waugh.

Keywords: Crisis of the novel • Comparative literature • Point Counter Point • Berlin Alexanderplatz • Vile Bodies

Introdução

A primeira metade do século XX foi um período decisivo para a crise do romance, enquanto gênero literário. Com o aprofundamento da divisão de classes e a crise das instituições burguesas, a crença na individualidade e no poder absoluto da ação racional foi denunciada enquanto ideologia, engodo. Já não estamos no mundo aberto às possibilidades e ao talento, típico do romance tradicional dos séculos XVIII e XIX. A industrialização crescente e a vida tumultuada na metrópole acarretaram um sentimento de profunda alienação. A progressiva racionalização do trabalho fabril tornou-se cada vez mais alheia a inclinações subjetivas, pois não há operário que não possa ser substituído. Em meio à multidão, o indivíduo descobriu-se sujeito, “o eu artificial e uno do século XIX dá lugar a um eu múltiplo e desagregado” (LAFETÁ, 2007, p. 61). A Grande Guerra de 1914 levou consigo os sonhos mais pueris ligados à autonomia e ao progresso. Tais fatores impulsionaram novas formas de pensar a relação entre sujeito e mundo, bem como sua representação artística por meio do romance. Os métodos da seriedade burguesa e da descrição distanciada já não dão conta do real. Como destacou Adorno (2003a, p. 55), o sintoma era claro: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. As soluções foram múltiplas e dividiram-se em diferentes projetos estéticos, cuja riqueza instiga novas abordagens comparatistas.

Na passagem da década de 1920 para a de 1930, três romancistas forneceram possíveis respostas para a crise da forma novelística: Aldous Huxley, em *Contraponto* ([1928] 2014), Alfred Döblin, em *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 2019a), e Evelyn Waugh, em *Vile Bodies* ([1930] 2012). Em um período de três anos, essas obras demonstraram autoconsciência das crises estética e histórica e as incorporaram em novas configurações narrativas. A princípio, pode parecer difícil aproximá-las. *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) não estaria mais próximo de um romance de conversação como *A montanha mágica* ([1924] 2016), de Thomas Mann? Não estaria Döblin ([1929] 2019a) diretamente vinculado a outros romancistas dos anos 20 que se voltaram para a experiência urbana, como John dos Passos ou até mesmo James Joyce? A prosa de Waugh ([1930] 2012) não estaria circunscrita à experiência dos anos 30 e à geração seguinte, marcada por romancistas como Isherwood e Orwell?

LINHA D'ÁGUA

De fato, boa parte da graça desses romances reside nas diferentes estratégias formais e temáticas que adotaram para configurar a realidade no pós-guerra. Ainda que diferentes, as três obras compartilham o manejo de certos procedimentos literários, como a reflexividade formal e a alternância de pontos de vista, nos quais a dialética entre ficção e realidade é engendrada a partir de novos pressupostos. São obras extremamente metaliterárias e, ainda assim ou justamente por isso, estabelecem contatos profundos com o real, para além das camadas epidérmicas. Aplicando-lhes uma frase de Theodor Adorno (2003a, p. 63), é possível dizer que “essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte”. Considerando a distinção estabelecida por Carlos Fuentes (2000, p. 145) entre a tradição de Waterloo (que “surge do contexto social”) e a tradição de La Mancha (que “descende de outros livros”), podemos dizer que a morada dessas obras não é nem em Waterloo e nem em La Mancha, mas na fronteira imaginária entre ambos. Elas recuperam certas tradições literárias e rompem com outras; celebram-se enquanto ficção e, não obstante, apresentam *fatias de vida*. Huxley ([1928] 2014), Döblin ([1929] 2019a) e Waugh ([1930] 2012) demonstram como a autoconsciência narrativa não dá margem para a negação da história; ao contrário, serve-lhe de resposta, considerando-se as explicações de Anatol Rosenfeld (1996, p. 81) — para o qual o fenômeno de “desrealização” do romance assimila na forma total da obra de arte “a visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum”, — bem como as de Adorno (2003a, p. 58) — ao postular que “o momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos”.

Os narradores de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) e *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012) dividem-se entre os papéis de autor e de diretor de cena; ora fazem comentários autorreflexivos, ora submergem na contraposição de cenas, de vozes de e diálogos a partir de diferentes pontos de vista, como o modo dramático e o modo câmera. A distância estética, que era fixa no romance tradicional, agora “varia como as posições da câmara do cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003a, p. 61). Nesses romances, o diretor não assume a neutralidade absoluta de um narrador descritivo; para fazer jus ao ímpeto realista, ele precisa desafiar o jogo cênico epidérmico da causalidade. Como na vida moderna, os cortes devem ser contínuos e reiterados, o que constitui a forma desses romances pela dialética entre a parte e o todo. Esses emaranhados de vozes e destinos cruzados captam as principais ideologias em efervescência na década de 1920, como a ascensão do fascismo na Inglaterra e do nazismo na Alemanha da República de Weimar. Para tal efeito, interessa a relação interdisciplinar da literatura com outras artes: com a música erudita, em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), e com o cinema, em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) e em *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012).

1 Polifonia contrapontística

No capítulo XXII de *Contraponto* ([1928] 2014), temos a inserção do caderno de notas do personagem Philip Quarles, escritor, alter-ego de Huxley. Sua proposta é escrever um romance de ideias, “pôr no romance um romancista” e propiciar a “musicalização da ficção” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 462-463). Não é preciso muito esforço intelectual para entender o que está em jogo: um projeto de romance dentro de outro, uma ficção que reflete sobre si mesma e aponta para o arranjo “macro-ficcional” em que está inserida. Tal prática literária converteu-se em uma espécie de estilo da época, bem representado por autores como André Gide, cujo livro *Os moedeiros falsos* ([1925] 2009) atualizou e reinventou procedimentos metaliterários já perceptíveis no contexto da ascensão do gênero romance.

É tentador transpor as propostas de Quarles para a estrutura de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), em uma lógica de espelhamento absoluto. Não estaria aí, obscenamente explícita, a autoconsciência narrativa que tanto nos interessa e que marcou o período de crise da forma novelística? Sim e não. É fato que tais anotações, ao problematizarem o ato de compor uma narrativa, são um indício de ficcionalidade. Contudo, na forma contrapontística que pleiteiam, elas são apenas parte de um todo muito mais complexo, logo, não dão conta da totalidade da obra. É por isso que *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) não é uma cópia insossa de *Os moedeiros falsos* (GIDE, [1925] 2009). *A mise en abyme*, de Gide, não é aqui uma possibilidade sem ressalvas. Ao valer-se do contraponto tal qual apresentado na música clássica, Huxley, que foi crítico musical, cria vozes individuais que, em contraste ou consonância, organizam-se em uma macroestrutura. A proposta de Quarles é apenas uma entre as de diversos personagens, entrelaçados em uma teia de conversas e enredos a partir das relações entre as famílias Bidlake e Tantamount e todos aqueles que as cercam, em primeiro ou segundo grau. Há, por exemplo, a visão de Lucy Tantamount, que “gostava de fazer experiências, não com rãs e cobaias, mas com seres humanos. Podem-se obter efeitos inesperados com as pessoas; pô-las em situações curiosas e esperar para ver o que acontece depois. Era o método de Darwin e Pasteur” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 131). Não estaria ela também fornecendo uma possibilidade interpretativa para o romance, assim como os quadros de Rampion ou as conversas de Spandrell? Estamos lidando com personagens que, ao abrirem a boca, falam de si, do próprio romance e da vida. “You’ve got to get life into art, otherwise it’s nothing”¹ (HUXLEY, 1923, p. 106). Ainda assim, todos fracassam, pois a totalidade — ou individualidade — que almejam não corresponde à experiência moderna; suas dissonâncias caóticas só adquirem sentido quando em conjunto, pela forma.

Vejamos uma cena do capítulo XVIII, que demonstra o paradigma de personagem com o qual estamos lidando. O casal Elinor e Philip Quarles está voltando para a Inglaterra de navio após uma viagem à Índia. Philip, cuja perna fora esmagada por um veículo nos seus tempos de rapaz, constrange-se com a pergunta de um tripulante: “— Mutilado de guerra?” (HUXLEY,

¹ Tradução nossa: “Você tem que trazer a vida para a arte, do contrário ela não é nada”.

[1928] 2014, p. 357). O narrador enfatiza que Philip não se sente confortável em falar sobre sua condição física, mas também demonstra, pelo discurso indireto livre, o raciocínio autoenganador do personagem: “No fim das contas, não havia absolutamente nada de vergonhoso em ter sido atropelado por um veículo. E o fato de ter sido rejeitado como totalmente incapaz para o serviço militar nada oferecia de impatriótico” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 358). Em um corte abrupto, o narrador volta-se para uma conversa entre Elinor e a mãe de Philip, situada em algum momento no passado. A mãe lamenta o acidente que enclausurou seu filho na solidão, para a qual sempre esteve inclinado (“Ele nasceu longe, muito longe...”); não obstante, encontra um possível saldo para *aquilo*: “Salvou-o de ir para a guerra e de ser morto. Provavelmente. Como o irmão dele” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 359).

Ponto, parágrafo. Outro corte, de volta ao presente: “A lancha começou a mover-se rumo à terra” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 360). Todo esse início de capítulo revela uma composição arguta e minuciosa, pautada na dialética da interpolação e do entrelaçamento. O movimento da lancha, os pensamentos de Philip e as falas da mãe seguem temática e metaforicamente entrelaçados, ainda que, formalmente, no nível da sintaxe, da enunciação e da paragrafação, estejam apartados. A menção ao irmão de Philip pela voz da mãe no passado logo encontra correspondente no presente:

“A pergunta foi de uma impertinência”, pensou Philip. “Que importa que eu seja ou não um mutilado de guerra? Como continuam a se vangloriar de sua guerra, esses soldados profissionais! Ora, eu posso considerar-me feliz por ter ficado afastado dessa sangueira. Pobre Geoffrey!” *Pensou no irmão morto.*

— *E, no entanto — concluíra mrs. Quarles depois de uma pausa —, num certo sentido, eu quisera que Philip tivesse ido à guerra. Oh! não por motivos belicosos ou patrióticos. Mas porque, se me pudessem garantir que ele não morreria nem ficaria mutilado, teria sido tão bom para ele..., violentamente bom, talvez; dolorosamente bom; mas, em qualquer caso, bom. Podia ter-lhe quebrado a concha, podia tê-lo libertado de sua própria prisão. [...]* (HUXLEY, [1928] 2014, p. 360, grifos nossos)

Contraposta à assertividade dos pensamentos de Philip, com seus verbos no presente do indicativo, a fala da mãe é marcada por dúvida e probabilidade. O pretérito mais que perfeito e o modo subjuntivo usados na tradução de Erico Verissimo captam o sentido de imprecisão engendrado no original em inglês por meio dos *modal verbs* (“It might have smashed”) e do *past perfect* (“I wish he had gone to the War”). Em um parágrafo repleto de condicionais, Philip é apresentado como alguém que poderia ter sido. Suas grandes esperanças estão enterradas junto aos corpos de milhares que morreram na guerra — a derradeira *oportunidade* aos olhos da mãe. Eis um personagem que não precisou do *shell shock* para encolher-se na concha. Quem é Philip Quarles e o que valem suas ideias são perguntas cujas respostas não se limitam às reflexões autoindulgentes do próprio intelectual. Pelo arranjo contrapontístico, o narrador-diretor expõe — sem nada dizer — a fragmentação do personagem, dividido entre o que é, o que pensa que é, o que os outros acham que é e, finalmente, o que deixou de ser. Esse resultado só é obtido porque o intelectual *ignora absolutamente tudo* o que foi dito sobre ele na conversa de Elinor

e mrs. Quarles. Apesar da depurada costura temática que as une, as diferentes temporalidades permanecem tensionadas. Assim, os cortes narrativos fragmentam a linearidade da ação e a subjetividade do personagem, mas também concedem a impressão de simultaneidade a cenas temporalmente opostas. Em suma, o efeito situa-se entre a contenção e a dispersão.

Assim como Philip Quarles, os demais personagens de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) não se resumem às ideias das quais são porta-vozes. Não se trata de um romance de ideias convencional, como aquele criticado no caderno de Quarles. Aqui, tal qual na realidade, os personagens são em si contraditórios, cindidos entre corpo e mente, pulsão e razão. Em conjunto, formam pares antitéticos que funcionam, justamente, por estarem em tensão. Comparemos a vida de um escritor sério como Quarles à de um escritor vendido como Burlap; ou até mesmo à da pobre secretária Ethel Cobbett:

O destino a tinha tratado com dureza. Com muita dureza, mesmo. Nascida e educada no meio de uma prosperidade razoável, a morte do pai a deixara, de um dia para outro, desesperadamente pobre. Ficou noiva de Harry Markham. A vida prometia começar de novo. Depois veio a guerra. Harry alistou-se e foi morto. Essa morte condenou Miss Cobbett à estenografia e à datilografia pelo resto da existência. (HUXLEY, [1928] 2014, p. 260, grifos nossos)

A descrição do narrador é notável por condensar em orações curtas a trágica experiência da guerra, que se sobrepõe, com indiferença, à vida de Miss Cobbett. Não há aqui um vislumbre de possibilidades não realizadas, visto que o próprio destino a condenou à posição de secretária explorada por seu patrão Burlap. A temporalidade é linear, lógica, organizada, impessoal. A elocução determinista forma um contraponto ao jogo de cortes que o narrador manipula para evidenciar a multiplicidade na caracterização de Quarles.

As estratégias formais para abarcar a diferença entre possibilidade e controle estão em consonância com as próprias ideias debatidas no romance. O contraste é reiterado no capítulo XXI — primeiro, pela descrição do ambiente e, segundo, pela conversação dos personagens. O clube de Philip Quarles é uma espécie de palacete; seu vestíbulo é formado por colunas e um “grupo alegórico de mármore, de sir Francis Chantrey, que representava a ciência e a virtude subjugando as paixões [...]” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 438-439). O controle científico e supostamente esclarecido domestica os impulsos tal qual o “olhar feroz” dos retratos dos membros ilustres do clube, já falecidos, em contraste com os garçons, que ao servirem os sócios, movimentam-se de um lado para o outro, “quase invisíveis, como insetos numa floresta”. O teor racional, a princípio equânime, converte-se em uma hierarquia na qual indivíduos ilustres se sobrepõem aos garçons anônimos e animalizados. Bastou uma perambulação pelo ambiente para que o narrador demonstrasse, na prática, a validade da digressão que fizera no início do capítulo II, em que descortinara, nas origens de Tantamount House, os inúmeros atos de exploração que estruturam a aristocracia inglesa. A cultura, a ciência, a indumentária... Tudo é privilégio alicerçado em desigualdade, possibilidade que demanda controle. “— É a sobrevivência dos mais aptos” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 440), diz Philip Quarles, ao olhar para os criados, explicitando o darwinismo social latente na descrição do cenário.

LINHA D'ÁGUA

No restante da cena, o narrador vale-se do modo dramático para mostrar o debate entre Illidge e Spandrel, a partir do binômio probabilidade e providência. Em meio ao esmero do ambiente, o comunista Illidge não pode evitar sentir-se parte da plebe, pois compreende que o fato de estar partilhando do vinho da elite inglesa é de uma “probabilidade absurda, uma contra um milhão” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 441). Tudo se deu em consequência da tuberculose de seu irmão; a família mudou-se para o campo em busca de tratamento e contratou um professor particular, que contribuiu para a formação intelectual de Illidge, pois esse assistia às aulas do irmão sem pagar. O *acaso* da tuberculose alheia é uma espécie de bilhete de loteria, cuja prenda é escapar do trabalho manual por meio de uma bolsa de estudos.

Ao jovem Spandrell, tal possibilidade não agrada. Parece-lhe que os acontecimentos já estão determinados pela providência e apenas se adaptam às pessoas a quem acometem. Pautado na filosofia de Santo Agostinho e na tradição calvinista, Spandrell defende que “somos condenados ou salvos de antemão. As coisas que acontecem são uma conspiração da providência” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 451). O próprio Deus negara-lhe a última oportunidade de dar sentido à sua vida quando o impediu de lutar na guerra, por já estar confinado à *insuportável* condição de intelectual. A crença na providência e a idealização da guerra não deixam de ser frutos das carências do personagem; em uma explicação freudiana, é como se tudo remontasse à sua relação com a mãe e o padrasto, “tudo estava enraizado e implicitamente contido naqueles sentimentos” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 446). Assim, as oposições não são tão absolutas quanto aparentam. O determinismo religioso de Spandrell é pautado na defesa da intuição e das sensações, índices de subjetivismo contra a objetividade dos fatos e da ciência. Illidge, por outro lado, faz a apologia da probabilidade, acaso reduzido à ciência, justamente, por ter nas mãos aquele bilhete de cortesia que lhe dá acesso circunscrito à *high life*.

De um lado, o fortuito, a probabilidade, as possibilidades simultâneas; de outro, o controle, a determinação, as ligações coesas e ordenadas. Tal debate, guardadas as devidas proporções, aponta para a própria forma do romance, na qual “the subplots transition in any and all directions from one another, ever blending into a contrapuntal whole”² (SION, 2010, p. 69). A composição segue os movimentos entrecortados de um narrador maestro, que explicita seus métodos já no início do romance, ao comentar a “Suíte em si menor”, de Bach, tocada em Tantamount House: “As diversas partes vivem suas vidas separadas; [...] combinam-se um instante para criar o que parece uma harmonia final e perfeita, mas somente para tornarem a se separar mais uma vez. Cada uma é sempre só, separada e individual” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 40-41).

Os múltiplos enredos de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) conectam-se ora explícita ora sutilmente. Por vezes, há uma espécie de modo câmara intradialógico, que

² Tradução nossa: “as subtramas transitam umas das outras em todas e quaisquer direções, sempre se misturando em um todo contrapontístico”.

intercala os cortes a partir de um mesmo eixo temático, como acontece na cena do navio — sobrepondo passado e presente — e também no final da discussão do capítulo XXI, no clube de Philip, quando Walter Bidlake começa a pensar em Lucy, sua amante, e logo em seguida, há um corte para outro ambiente em que a mesma personagem é tema da conversa entre Elinor e Marjorie. Reduzindo a metáfora musical ao nível da temporalidade, temos um contraponto paradigmático, no primeiro caso, e outro sintagmático, no segundo. A artificialidade da organização é matizada pela lógica da vida no pós-guerra, com suas possibilidades desencontradas. Se a coincidência é traço preponderante na tradição do romance autorreflexivo inglês, de Fielding a Dickens, aqui, ela não é direta e nem gera grandes reviravoltas — não é um recurso de enredo. As coincidências temáticas nas conversas paralelas de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) acontecem sem que os personagens se deem conta disso, daí a sensação de ruptura e continuidade, corte e sequência. Não estamos mais em um mundo no qual a ação individual e racional estreita os destinos e desvela possíveis vínculos a serem descobertos. A matriz metanarrativa está mais próxima de Diderot e de seu *Jacques le fataliste* ([1771-1778] 1993), no qual a discussão sobre destino e fatalismo é relativizada pela estrutura combinatória e pelas possibilidades de continuidade que o narrador/tradutor apresenta a seus leitores.³

Ora, é justamente a crise nos conceitos de ação e indivíduo que estrutura as relações em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014). Entre as ideias e os personagens, há forças externas que a eles se sobrepõem, bem como bifurcações não realizadas pelo caminho. Quem é de fato responsável pelo seu destino? Para John Bidlake, o destino é simulacro e superstição; sua sina depende da cura de seu neto Phil, que acaba morrendo de meningite. Ao estendermos o debate para o desfecho do romance, a questão torna-se ainda mais delicada. Minuciosamente planejado ao som do último quarteto, op. 132, de Beethoven — um canto de agradecimento sagrado —, o confronto final de Spandrell com os partidários fascistas de Everard Webley seria uma afirmação de seu livre arbítrio ou o encontro definitivo com a predestinação? A profecia foi cumprida ou o ato de desespero negou outras probabilidades em aberto? E no caso do suicídio de Miss Cobbett, que se anula para que o patrão Burlap assobie a melodia de *Nas asas da canção*, de Mendelssohn? Como interpretar a última frase do romance: “Desses é o reino dos céus” (HUXLEY, [1928] 2014, p. 681)?

Perguntemos aos mais de 50 personagens da obra e cada um dará uma resposta diferente. Nessa configuração em aberto, entre o “*e se*” e o “*isto é*”, o leitor é alçado à posição de desbravador, em busca de um sentido possível para o caos da realidade e dessas perspectivas entrecruzadas, *ad infinitum*. Destarte, a autoconsciência narrativa já é inerente à forma contrapontística do romance, cuja melhor súpula está na expressão usada por Van Gogh em carta ao seu irmão Theo: “calm even in the catastrophe”⁴ (AUDEN, 1988. p. 137).

³ Assim como em *Contraponto*, a conversação é estruturante em *Jacques le fataliste*.

⁴ Tradução nossa: “calma, mesmo na catástrofe”.

2 Partitura urbana

Berlin Alexanderplatz ([1929] 2019a), de Alfred Döblin, estrutura-se a partir de um paradoxo: é um romance repleto de ação, cujo protagonista pouco age. Enquanto leitores, não estamos mais confinados aos luxuosos salões da aristocracia inglesa; agora andamos pelas ruas de Berlim, ouvindo canções e anúncios publicitários, cuja melodia, encantatória como a das sereias homéricas, logo nos direciona ao sufocante matadouro e aos submundos do crime organizado. O (anti)herói dessa épica moderna é Franz Biberkopf, fragmentado como os personagens de Huxley ([1928] 2014). Semelhante a Philip Quarles, tal fragmentação se expressa, inclusive, em sua condição física: seu braço é amputado em decorrência de um atropelamento, após ser atirado do carro de seu até então colega e comparsa, Reinhold. No romance de Döblin ([1929] 2019a), acompanhamos essa ação *em tempo real* e não por lembranças, indício de que há, na subjetividade de Biberkopf, muito da própria cidade alemã, a qual incide sobre ele sem pedir permissão, violentando-o e alienando-o em meio à coletividade pulsante. Para expressar esse dilema, o narrador incorpora, a seu modo, a variação de pontos de vista e o impasse entre racionalidade e impulsividade, também presentes em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014). Tal impasse assume aqui proporções épicas, modulando-se pela constante volubilidade entre o enfoque externo do narrador onisciente intruso e a tendência à igualdade na captação dos sons da metrópole e das vozes dos personagens.

Pela natureza composicional do romance e pelos ensaios teóricos de seu autor, a crítica costuma enfatizar à exaustão a técnica expansiva de Döblin ([1929] 2019a), bem como suas motivações abrangentes. Sem negar tais prerrogativas, deve-se louvar também sua notável capacidade de síntese. Em uma conferência sobre *Berlin Alexanderplatz*, em 1932, Döblin forneceu, em pouquíssimas palavras, valiosas chaves interpretativas para sua obra. Relatou que sua atividade profissional como médico contribuiu para a construção do romance, na medida em que lhe permitiu o contato com diversos berlinenses, inclusive, criminosos. A experiência levou-lhe a uma percepção sobre a sociedade alemã: “o fato de nela não existir uma fronteira rigidamente detectável entre elementos criminosos e não criminosos, de em todas as camadas possíveis a sociedade — ou melhor, aquilo que via — estar entremeada de criminalidade” (DÖBLIN, 2019b, p. 523). É desse material que o escritor forjou a matéria de sua obra épica, definida como um “processo de raciocínio alcançado durante o trabalho espiritual preliminar”, que, ao término da obra, “já terá sido superado e abalado novamente. Tudo começa com uma certeza e termina com uma pergunta”. No binômio criminalidade e racionalidade está resumido o ritmo da vida moderna, bem como, a nosso entendimento, a própria forma do romance, que incorpora e reimagina “um mundo de construção e de destruição”, bifronte como Janus. “Nisso há ordem e dissolução. Mas não é verdade que a ordem, ou mesmo sua forma e existência, seja real sem a tendência à dissolução e à destruição factual” (DÖBLIN, 2019b, p. 524).

Em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a), a dinâmica entre realidade e ficção é reduzida à forma racional e à violência, princípios que, no mundo moderno, estão interligados.

LINHA D'ÁGUA

A trajetória de Biberkopf valida tais pressupostos; seu raciocínio voltado para a decência, após sair da prisão, é reiteradamente frustrado, desmembrado pelos golpes do destino, da cidade e do crime. Já no âmbito formal, a alternância de pontos de vista expressa, com minúcia, como ordem e dissolução se organizam em uma totalidade que é, em essência, esfacelada. Assim, nesse romance, o paralelo entre autoconsciência narrativa e fatias de vida é ainda mais explícito, pois o narrador leva às últimas consequências os pontos de vista que adota. Para realçar sua superioridade e seu controle narrativo, vale-se da ironia, discute a própria composição do romance, interage com o leitor, chama a atenção dele para a materialidade do texto e divide sua obra em livros com breves sumários narrativos, como nos romances de Cervantes e de Fielding. Por outro lado, aglutina toda a sorte de materiais advindos da realidade: canções, anúncios publicitários, informes jornalísticos, fórmulas matemáticas, imagens de placas, entre muitos outros. Trata-se de um narrador que oscila entre proximidade e distanciamento, entre autor e diretor de cena. Biberkopf, o protagonista, é uma espécie de brinquedo entre essas forças; ora sua trajetória tenta adequar-se aos moldes fabulares do narrador, que busca controlar o sentido, ora é abarcada pelo caos da vida urbana, cuja dinamicidade impacta a voz do próprio narrador, também submerso nesse jogo de cortes cinematográficos. Nessa reiterada alternância, estruturam-se e entrelaçam-se os dois eixos de composição da obra, que, segundo Willi Bolle (2018), é ao mesmo tempo a história de um indivíduo, típica do romance de formação, e a história de um povo, como no gênero antigo da epopeia.

Há, portanto, a retomada de procedimentos metaliterários da tradição novelística, além da incorporação de técnicas próprias do século XX, como a montagem, comum ao cinema. Para Walter Benjamin (1987, p. 56), a montagem é o “princípio estilístico do livro”, que *explode* sua estrutura, ao desnortear o leitor com jorros de “linguagem verdadeiramente falada” e “material impresso de toda ordem”, abrindo “novas possibilidades, de caráter épico”. A montagem pressupõe seleção e organização, o que, em tese, não se opõe ao ideal de “obra da razão ordenadora”, que caracteriza a epopeia, segundo Adorno e Horkheimer (2006, p. 38). Contudo, o material que nutre a montagem é o fragmento, o qual, por definição, é parcial, difuso, cortado. Enquanto junção, a técnica aponta para o artifício resultante do agrupamento, em oposição ao ideal de obra de arte orgânica. Por outro lado, em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a), a vivacidade das partes não é diluída pela onisciência do narrador, nem sua relativa independência em relação ao todo. É exatamente o contrário: a fragmentação e a pluralidade da vida urbana incidem sobre a consciência criadora, que é aberta a experimentações, pulsões e sensações das mais variadas. Nesse sentido, parece mais útil o termo *colagem*, como postula Gabriela Bitencourt (2010, p. 119), na medida em que tal recurso “dependeria dos referentes da realidade, impregnando o romance do contexto original dos fragmentos”, como também “serviria como forma de identificar imediatamente a representação literária da realidade com a realidade mesma”. Assim, as fatias de vida são extraídas *in loco* e incorporadas narrativamente a partir de contraste e de comparação com o todo, engendrando uma objetividade que é efetiva, pela avidez com que absorve retalhos do cotidiano. A própria expressão literária da metrópole acaba se sobrepondo ao raciocínio do narrador onisciente; não obstante, essa voz permanece lá,

criando alegorias, demarcando estacas, rompendo com a suspensão da descrença. Como em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), o resultado varia entre a contenção e a dispersão, pois cria uma forma devidamente polida e milimetricamente pensada, na qual o fragmento é não só indispensável como idiossincrático.

Entre forças centrífugas e centrípetas, o romance elabora o binômio já constatado entre racionalidade e criminalidade, ou melhor, entre ordem e dissolução. O narrador editorial tenta outorgar um sentido racional⁵ e ordenado à trajetória de Biberkopf, mas é frustrado pelo caos amorfo da cidade. É certo que “a totalidade escapa ao narrador que se apresenta no prólogo” (BITENCOURT, 2010, p. 129). Nesse romance, *logos* e *caos* vão juntos, mas também se opõem. De modo prolífico, a forma ilustra a dialética do esclarecimento na moderna Berlim, cujos avanços tecnológicos não corrigem a barbárie e o derramamento de sangue, antes os viabilizam.

Vejamos excertos em que a dinâmica do esclarecimento é apresentada no romance a partir da variabilidade de pontos de vista. Em uma cena do sétimo livro, Franz e Reinhold percorrem as ruas de Berlim. Em um jogo de cortes comum ao modo câmera, o narrador passeia pelo comércio urbano, onde tem sua dicção incorporada pelo léxico publicitário dos próprios vendedores:

Placas de esmalte, artigos de esmalte de todo o tipo, tapetes persas alemães e autenticamente verdadeiros, persas e tapetes persas, solicitem envio grátis.

Então, em Stettin, o inspetor Blum da polícia criminal falou: “De onde a senhora conhece o homem? Como o reconheceu, pois é, a senhora deve tê-lo reconhecido de alguma forma, não?”. “Mas é meu padastro.” “Pois bem, então vamos até Gorke. E se for verdade, trazemos logo o homem para cá.” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 381)

A passagem abrupta dos luxuosos objetos de consumo à conversa na delegacia de polícia, apresentada em modo dramático, exemplifica o elo não tão visível entre racionalidade e criminalidade, entre ordem e violência. O mesmo se dá na famosa descrição do matadouro. O narrador demonstra, em minúcias viscerais, como o extermínio de animais é racionalizado e mercantilizado para atender às demandas da sociedade moderna. Começa apresentando dados matemáticos sobre o matadouro de Berlim: “Cobre uma área de 44,88 ha, equivalente a 187,50 jeiras [...]” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 150). A lógica quantitativa permanece na descrição pormenorizada dos porcos, que “se espremam ao sair, guincham, começam os berros e grunhidos” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 152). A crueldade é racionalizada em diferentes repartições, cada uma responsável por fracionar a morte até que o produto esteja enfim pronto para consumo. Há a apresentação de um homem loiro com charuto na boca, autoridade que performa a verdadeira dança da morte: “Zás! um passou-lhe diante dos pés, zás! mais um. O

⁵ Não se deve confundir a *racionalidade* que atribuímos a tal narrador com as técnicas dos romances descritivos e instrutivos, criticados por Döblin e típicos da era da seriedade burguesa; até porque esse narrador é aberto à ironia e à imaginação, conforme veremos dentro em pouco.

homem é ágil, ele comprovou sua autoridade, o machado voou para baixo, mergulhado no tumulto com a parte rombuda sobre uma cabeça, mais uma cabeça” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 155). Nessa passagem, o narrador rompe a distância estética e dirige-se aos leitores (aos porcos?), para naturalizar a violência, que é apenas parte do ofício: “Não pensem mal dele, ele só cumpre a função que lhe compete. Ele tem de resolver um problema administrativo com vocês” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 154). Após mais cenas brutais e dados matemáticos sobre as vendas do mercado de gado, finalmente, podemos sair do ambiente abafado e caliginoso diretamente para “O açougue bem iluminado. A iluminação do local e da vitrine deve estar em harmonia” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 158). O jogo entre claro e escuro evidencia o subterrâneo atroz de onde provém o conforto esclarecido e funcional dos embutidos. O narrador, que até então se confinava ao papel de diretor, retoma sua posição fabular e referencia a história de Jó. O paralelo, que unifica os cortes pelo tema do sacrifício, fica sugerido ao leitor, que deve perceber a dinâmica de corte e costura, tal como em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014).

Não há, no romance de Döblin ([1929] 2019a), perspectiva para a idealização do pensamento lógico, unitário e individual como fonte absoluta de progresso. A razão e a violência criam juntas uma indústria da morte, cujo impacto seria ainda maior dali a poucos anos. A tendência ditatorial do esclarecimento — escancarada com o extermínio das câmaras de gás — já está aqui, em certa medida, denunciada. Vale lembrar que o próprio Franz vendia jornais nacional-populistas — “Não tem nada contra os judeus, mas é *a favor da ordem*. Pois é preciso haver ordem no paraíso, isto qualquer um tem de reconhecer” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 89, grifos nossos). A morte é racionalizada para animais e para seres humanos, como no caso da prostituta Mieze, cujo assassinato é também visceral: “Depois a gente golpeia a nuca do animal com o porrete e, com a faca, cortam-se as artérias dos dois lados do pescoço. Recolhe-se o sangue em vasilhas de metal” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 404). A criminalidade é a artéria que nutre o bem-estar social. Jazem sob a verde grama do bosque cadáveres em decomposição.

A simbólica morte de Franz Biberkopf é, no entanto, narrada de modo diferenciado. No nono livro, a morte canta sua lenta canção, unindo descrições pungentes e diálogos delirantes à imaginação do narrador. O corpo de Franz lampeja e cai. “Ele é feito em pedaços, centímetro por centímetro. E para além, para além dos centímetros, o corpo não está morto, ele rasteja para frente, lentamente para frente, nada sucumbe, tudo continua a viver” (DÖBLIN, [1929] 2019a, p. 495). Decerto, a cena é brutal como as anteriores; contudo, algo está além dos centímetros. A imaginação engendra uma alegoria na qual nada sucumbe, e a morte é a passagem para um novo e incerto recomeço. Há aqui algo da estética do gótico de horror ou, para ficarmos em território alemão, do *Schauerroman*. As principais bases dessa estética foram estabelecidas por Matthew Gregory Lewis e por seu *The Monk* ([1796] 1999), justamente, após o contato com obras de dramaturgos alemães associados ao *Sturm und Drang*, “movimento que rompe com a literatura da racionalidade e da sensibilidade, [apresentando] uma dramaticidade que tende a exaltar sentimentos de dor, estados mentais atormentados” (SÁ, 2013, p. 158). Como no gótico, o narrador de Döblin ([1929] 2019a) faz do medo e da imaginação possíveis reações ao

LINHA D'ÁGUA

esclarecimento. Para o autor, no entanto, a inspiração não é gótica, e sim Épica. No ensaio “A Construção da Obra Épica”, Döblin (2000) propõe a união entre realidade e fantasia, tal qual nos primórdios da literatura. É necessário brincar com a realidade, levantar a cortina que separa autor e leitor e fugir do “realismo épico pedante” presente na Alemanha. Em sua opinião, a obra de arte deve agir em dois sentidos: no do conhecimento e no da criação.

Ao desafiar o pensamento lógico unificador pela efervescência da colagem e pela prodigalidade imaginativa, *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) não somente expõe os sintomas de uma sociedade regida pela dialética do esclarecimento, tal qual explicada por Adorno e Horkheimer (2006), como também aponta possíveis caminhos para a retomada da magia no mundo, por veios artísticos. Os filósofos, em contrapartida, viram na obra de Döblin ([1929] 2019a) uma possível adesão à “ordem do dia”, presente no “milagre da integração” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 127) ao final da trajetória de Franz Biberkopf. Todavia, parece-nos que o desfecho em aberto, com homens marchando em direção à guerra, reintroduz a tensão entre indivíduo e sociedade, do mesmo modo que a forma total da epopeia, cara a Döblin ([1929] 2019a), torna-se parcial, à medida que é incorporada à forma novelística. Se “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma” (LUKÁCS, 2009, p. 60), o romance apresenta a fissura entre indivíduo e mundo. A totalidade alcançada na representação da metrópole em *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) não matiza essa fissura. O romance até converge com a situação pré-individual por liquidar o indivíduo, mas não há integração plena de sentido, visto que as possibilidades — como o nazifascismo em efervescência — são excludentes, logo, parciais, meros simulacros. O vislumbre de integração, quando existe, é em chave negativa, como a Babilônia que mutila Biberkopf, frustrando sua busca pela decência. Enquanto épica moderna, ou melhor, enquanto romance modernista que retoma a épica, *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a) não deixa de ser uma “epopeia negativa” (ADORNO, 2003a, p. 62).

3 Cacofonia lúdica™

Vile Bodies (WAUGH, [1930] 2012) reúne a forma conversacional de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) aos cortes frenéticos e cinematográficos de *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN, [1929] 2019a). Contudo, o resultado estético está longe de ser mera somatória de técnicas alheias. Nesse romance de Evelyn Waugh ([1930] 2012), para o qual o adjetivo *peculiar* parece pleonasma, a caracterização de personagens e o uso do humor não têm comparativos na década de 1920. Embora publicado em 1930, *Vile Bodies* foi escrito no ano anterior, após o sucesso da primeira obra de Waugh, *Decline and Fall* ([1928] 2012). Sua gestação acompanhou a crise de 1929, bem como o fim do casamento entre Waugh e Evelyn Gardner, infortúnio ao qual o autor atribuiu a mudança de tom que há na obra do meio para o final. Como em *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014), há algo de *roman à clef* nessa narrativa sobre as futilidades da aristocracia inglesa. De imediato, a diferença em relação aos personagens de Huxley é geracional; Waugh concentra-se nos pares de sua própria geração, que ainda eram

LINHA D'ÁGUA

crianças na Primeira Guerra Mundial. O foco são os “Bright Young Things”,⁶ grupo boêmio de jovens aristocratas que foi alvo de interesse dos tabloides e dos jornais de fofoca dos anos vinte. Regados a festas, bebidas, jantares e conversas fúteis, tais personagens formam o microcosmo afetado de *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012).

O romance inicia-se com uma chamada de embarque para o navio que transportaria os ingleses de volta ao seu país, após uma excursão à França. De todos os tripulantes, a que mais chama a atenção é Mrs. Melrose Ape, evangelista cujo carro modelo Packard contamina o azul do céu com a poeira de três continentes. A imagem de abertura é bastante simbólica, pois já aciona a temática industrial a ser reiterada na obra. Mrs. Ape é acompanhada por suas jovens seguidoras, as *Angels*, cujos nomes variam entre *Faith*, *Charity*, *Fortitude* e *Chastity* — essa última está perdida. Não é necessária muita imaginação para intuir que o uso desses nomes gera uma série de trocadilhos. Em Waugh ([1930] 2012), todos os nomes de personagens expõem o enfoque humorístico do narrador, bem como o próprio artifício da escrita. Não se trata de um recurso para destacar a particularidade do indivíduo, como na ascensão do romance. Aqui, nomes são difusos, artificiais e trocados, como no caso de Lottie Crump, proprietária do Shepherd’s Hotel, que vive chamando seus hóspedes de “Mr. What’s His Name” e “Mr. What-D’You-Call-Him” (WAUGH, [1930] 2012, p. 40).⁷

Seguimos para o navio, já em alto mar. Nesse segmento, as principais técnicas do romance são explicitadas. Primeiro, a forma dialógica, os personagens que interagem uns com os outros por meio de frases curtas, palavras repetidas e interações pragmáticas sobre clima, bagagem e enjoo; segundo, o modo câmera, expresso nos cortes reiterados e imprevisíveis, marcados por asteriscos (*). Percebe-se que a obra se caracteriza por três pilares, segundo Malcolm Bradbury (1993, p. 198-199): “dialogue rather than characterization, extravagant action, and the pace and cross-cutting of film”.⁸ O hino evangélico entoado por Mrs. Ape ressoa por todos os cantos do navio, e o narrador vai passando de ambiente em ambiente para mostrar as reações de quem o escuta, do cético Father Rothschild ao ensimesmado Adam Fenwick-Symes, que muito em breve terá o manuscrito de seu novo livro queimado pelos oficiais da alfândega. Quem também ouviu a cantoria foi o personagem coletivo “The Bright Young People”, que esporadicamente aparece no romance para balbuciar expressões destituídas de relevância — “‘Oh,’ said the Bright Young People. ‘Oh, oh, oh.’” (WAUGH, [1930] 2012, p. 9)⁹ — ou ainda repetir, em uníssono, hipérboles típicas desse grupo social — “‘Well,’ they said. ‘Well! how too, too shaming, Agatha, darling.’ they said. ‘How devastating, how unpoliceman-

⁶ “Bright Young Things”, que a princípio seria o título do romance, foi reaproveitado por Stephen Fry para dar nome à adaptação da obra para o cinema, em 2003.

⁷ Não há edição brasileira para esse romance, motivo pelo qual o citamos aqui no original, com as traduções em nota de rodapé. Tradução nossa: “Sr. Qual é o Seu Nome” e “Sr. Como Vocês o Chamam”.

⁸ Tradução nossa: “diálogo em vez de caracterização, ação extravagante e o ritmo e a transversalidade do filme”.

⁹ Tradução nossa: “— Oh — disseram os Jovens Brilhantes. — Oh, oh, oh.”.

like, how goat-like, how sick-making, how too, too awful'. And then they began talking about Archie Schwert's party that night.'"¹⁰ (WAUGH, [1930] 2012, p. 26).

Diferentes mecanismos de despersonalização contribuem para o efeito de artificialidade e de reificação que esses personagens ostentam. A vida resume-se a festas, como no comentário de Adam a sua amada Nina:

“Oh, Nina, what a lot of parties.”

(... Masked parties, Savage parties, Victorian parties, Greek parties, Wild West parties, Russian parties, Circus parties, parties where one had to dress as somebody else, almost naked parties in St. John's Wood, parties in flats and studios and houses and ships and hotels and night clubs [...] — all that succession and repetition of massed humanity... Those vile bodies...)¹¹ (WAUGH, [1930] 2012, p. 141, grifos nossos)

Nesse excerto, o narrador desvela a insignificância massificada da humanidade, por meio de seus personagens. É curioso que o comentário metaliterário e irônico esteja encarcerado pela forma dos parênteses, os quais, segundo a tipologia de Adorno (2003b, p. 147), “retiram da frase aquele material, criando o que poderíamos chamar de ‘enclaves’, ao passo que, na boa prosa, nada deve ser imprescindível para o todo da estrutura”. Ao mostrar que são prescindíveis, “os parênteses implicitamente renunciam à pretensão de integralidade da forma linguística”. Não se trata de caso isolado; ao longo do romance, é comum o confinamento gráfico da autoconsciência narrativa à forma dos parênteses, como se dá no final do capítulo dois, quando o narrador encurta a distância percorrida por Adam entre a Dover Street e o Shephard's Hotel “(which, for the purposes of the narrative, may be assumed to stand at the corner of Hay Hill)”¹² (WAUGH, [1930] 2012, p. 37).

Os diferentes pontos de vista estão hierarquizados em *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012). A voz do Autor Onisciente Intruso¹³ inclui-se formalmente como uma didascália, mero ajuste de cena vindo dos bastidores. Os parênteses tornam suas intervenções prescindíveis, o que não deixa de ser significativo em um romance tão respaldado pelas técnicas cinematográficas, tanto formal quanto tematicamente. É como se o narrador precisasse pedir desculpas por existir, constituindo uma dose de ironia que reduz à forma a hierarquia da indústria cultural, em que o atrativo cinema se apropria de muitas das funções até então

¹⁰ Tradução nossa: “— Ora — eles disseram. — Ora! Mas que vergonha, Agatha querida. — disseram. — Que devastador, que antipolicial, que bode, que doentio, que coisa mais tão tão horrível. — E eles começaram então a falar sobre a festa de Archie Schwert naquela noite.”

¹¹ Tradução nossa: “— Oh, Nina, *quantas festas*. (... Festas de máscaras, festas selvagens, festas vitorianas, festas gregas, festas de faroeste, festas russas, festas circenses, festas em que é preciso se vestir como outra pessoa, festas quase nuas na St. John's Wood, festas em apartamentos e estúdios e casas e navios e hotéis e boates [...] — *toda aquela sucessão e repetição de humanidade massificada... Aqueles corpos vis...*)”

¹² Tradução nossa: “(a qual, para os propósitos da narrativa, pode-se presumir que fica na esquina da Hay Hill)”.

¹³ O termo segue a tipologia proposta por Norman Friedman (2002).

exercidas pelo romance. A crise do gênero novelístico é aqui incorporada, inclusive, em termos comerciais, pois tanto o romancista fracassado Adam, prosaico demais para um Philip Quarles, quanto o próprio narrador têm suas possibilidades limitadas pela lógica da vida moderna. Tal é a forma absurda de Waugh ([1930] 2012), na qual o narrador, ainda onisciente, torna-se esquivo e acaba cercado pelo próprio absurdo do mundo que tenta orquestrar.

Em uma de suas intervenções mais longas, esse narrador faz um comentário metaliterário e sócio-histórico, voltado para a indústria automobilística:

(The truth is that motor cars offer a very happy illustration of the *metaphysical distinction between “being” and “becoming.”* Some cars, mere vehicles with no purpose above bare locomotion, mechanical drudges such as Lady Metroland’s Hispano Suiza, or Mrs. Mouse’s Rolls-Royce, or Lady Circumference’s 1912 Daimler, or the “general reader’s” Austin Seven, these have definite “being” just as much as their occupants. [...])

Not so *the real cars, that become masters of men*; those vital creations of metal who exist solely for their own propulsion through space, for whom their drivers, clinging precariously at the steering wheel, are as important as his stenographer to a stockbroker. *These are in perpetual flux; a vortex of combining and disintegrating units; like the confluence of traffic at some spot where many roads meet, streams of mechanism come together, mingle and separate again.*)¹⁴ (WAUGH, [1930] 2012, p. 188, grifos nossos)

A distinção metafísica entre *being* e *becoming* (*ser* e *vir a ser*) é rebaixada ao tema mais prosaico possível. Pode-se constatar uma invectiva paródica voltada para o romance de formação, cujos pressupostos porventura estão esvaziados no mundo do pós-guerra. Os carros estão mais próximos de um princípio formativo e individual do que os próprios homens, de quem são mestres. Não por acaso, a socialite Agatha Runcible, aquém aos *features* dos carros de corrida, sucumbirá à loucura, após se envolver em um acidente. Chama atenção o período final, com a imagem de um fluxo perpétuo entre unidades que se combinam e se desintegram, bem como estradas e mecanismos que se bifurcam para depois se separarem. A descrição parece uma paródia da cena da “Suíte em si menor”, de Bach, no segundo capítulo de *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) — que Waugh, de fato, conhecia, embora não seja seguro afirmar que tenha lido. Em um e em outro caso, as imagens combinatórias apontam para a forma dialógica dos romances. Contudo, já não é mais a erudição da música clássica que determina o sentido, mas o processo industrializado da fabricação de automóveis.

¹⁴ Tradução nossa: “(A verdade é que automóveis proporcionam um exemplo muito feliz para a distinção metafísica entre “ser” e “vir a ser”. Alguns carros, meros veículos sem qualquer propósito além da simples locomoção, burros de carga mecânicos como o Hispano Suiza da Lady Metrolândia ou o Rolls-Royce da Mrs. Mouse ou o Daimler 1912 da Lady Circunferência ou o Austin Seven do leitor comum, estes têm um “ser” definido tanto quanto seus ocupantes. [...])

Não é assim com os carros reais, que se tornam mestres dos homens; essas criações vitais de metal que existem apenas para sua própria propulsão através do espaço, para quem seus motoristas, precariamente agarrados no volante, são tão importantes quanto um estenógrafo para um corretor de valores. Eles estão em fluxo perpétuo; um vórtex de unidades combinadas e desintegradas; como a confluência do tráfego em algum ponto onde muitas estradas convergem, fluxos de mecanismos juntam-se, misturam-se e separam-se novamente.)”.

Os personagens de *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012) são partes desse mecanismo reificado e pasteurizado, no qual a repetição é indiretamente proporcional ao entendimento. Tais corpos, vis e desvozeados, deixam-se guiar pela “indústria da diversão” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 105) e seguem à risca o preceito do caderno de Philip Quarles, segundo o qual quase toda a humanidade não tem ideias a exprimir. Em Waugh ([1930] 2012), a polifonia contrapontística de um Huxley ([1928] 2014) torna-se cacofonia, e os comentários metaliterários do narrador onisciente são ainda mais relativizados do que em Döblin ([1929] 2019a). No lugar de conversas verborrágicas e metafísicas, temos repetição de *slogans*, expressões idiomáticas e toda a sorte de mal-entendidos. Semelhante recurso, cômico por excelência, já fora experimentado por Huxley em romances anteriores, como *Those Barren Leaves* ([1925] 1998); contudo, o êxito de Waugh ([1930] 2012) — e talvez sua maior contribuição para o romance modernista — está na associação desse expediente cômico à dinâmica da indústria cultural, que sai do plano temático de um *Contraponto* (HUXLEY, [1928] 2014) para efetivamente compor a fatura.

As *pessoas* que aqui falam “usam palavras e locuções que elas ou não compreendem mais de todo, ou empregam segundo seu valor behaviorista, assim como marcas comerciais, que acabam por aderir tanto mais compulsivamente a seus objetos, quanto menos seu sentido linguístico é captado” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130). A artificialidade é potencializada pela incorporação de conversas ao telefone, a verdadeira novidade da obra, segundo seu autor: “I think I can claim that this was the first English novel in which dialogue on the telephone plays a large part”¹⁵ (WAUGH, [1930] 2012, p. 1). Na contraposição de vozes desencarnadas e distorcidas pela linha telefônica, prevalece a tirania da novidade, que reduz ao descartável tudo o que veio antes. O solapamento do diálogo é expresso por uma sequência de perguntas, cujo foco está no que é falado por último:

“Oh, I say, Nina, there’s one thing — I don’t think I shall be able to marry you after all.”
“Oh, *Adam*, you are a bore. Why not?”
“They burned my book.”
“Beasts. Who did?”
“I’ll tell you about it tonight”
“Yes, *do*. Good-bye, darling.”
“Good-bye, my sweet.”¹⁶ (WAUGH, [1930] 2012, p. 35, grifos do autor)

¹⁵ Tradução nossa: “Penso que posso reivindicar que este foi o primeiro romance inglês no qual o diálogo ao telefone desempenha um papel importante.”

¹⁶ Tradução nossa: “— Oh, digo, Nina, há uma coisa — não acho que poderei casar com você no fim das contas.
— Oh, *Adam*, você é um chato. Por que não?
— Queimaram meu livro.
— Monstros. Quem foi?
— Eu te conto sobre isso hoje à noite.
— Sim, *conte*. Adeus, querido.
— Adeus, meu docinho.”

O rompimento do noivado entre Adam e Nina é recebido como um contratempo tedioso, facilmente contornável. O mesmo molde dialógico será repetido várias e várias vezes ao longo do romance, à medida que Adam arranja dinheiro e logo em seguida o perde, reatando e desatando seus compromissos com Nina. Em desespero, chega até a solicitar ajuda financeira de seu futuro sogro, Colonel Blount, com o qual, simplesmente, não consegue se comunicar. Quando finalmente obtém auxílio financeiro, descobre que Blount lhe entregara um cheque sem fundo, assinado “Charlie Chaplin”. Em uma segunda tentativa, percebe que o velho está financiando a gravação de um filme em sua propriedade. O escritor é logo enxotado quando diz não ter dinheiro para contribuir com o importante e patriótico desenvolvimento da *British Film Industry* — “industry” no sentido de indústria cinematográfica, que causaria estranhamento a Adorno e a outros intelectuais que emigrariam para os Estados Unidos anos depois. Após uma série de tentativas, que envolvem admissão e demissão para ocupar o cargo de Mr. Chatterbox, escritor de fofocas, Adam perde Nina para seu rival Ginger, mas não deixa de monetizar o fracasso:

“A hundred down, and I leave Nina to you. I think it’s cheap.”
 “Fifty.”
 “A hundred.”
 “Seventy-five.”
 “A hundred.”
 “I’m damned if I’ll pay more than seventy-five.”
 “I’ll take seventy-eight pounds sixteen and twopence. I can’t go lower than that.”
 “All right, I’ll pay that. *You really will go away?*”
 “I’ll try, Ginger. Have a drink.”
 “No, thank you... this only shows what an escape Nina’s had — poor little girl.”
 “Good-bye, Ginger.”¹⁷ (WAUGH, [1930] 2012, p. 234)

O leilão de carne humana demonstra como as paixões são regidas pela venalidade. Os próprios personagens sucumbem ao caráter mercantil da vida, daí as oscilações do enredo. É absurda a situação, mas não deixa de ser curioso o fato de que o seguinte excerto de Adorno e Horkheimer (2006) poderia ser facilmente confundido com uma resenha sobre *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012):

A maneira pela qual uma jovem aceita e se desincumbe do *date* obrigatório, a entonação no telefone e na mais familiar situação, a escolha das palavras na conversa, e até mesmo a vida interior organizada segundo os conceitos classificatórios da psicologia profunda vulgarizada, tudo isso atesta a tentativa de

¹⁷ Tradução nossa: “— Por cem eu deixo a Nina pra você. Acho barato.

— Cinquenta.

— Cem.

— Setenta e cinco.

— Cem

— Sou um condenado se pagar mais do que setenta e cinco.

— Eu aceito setenta e oito libras, dezesseis e dois pence. Eu não posso baixar mais que isso.

— Tudo bem, eu vou pagar isso. *Você realmente vai embora?*

— Vou tentar, Ginger. Tome uma bebida.

— Não, obrigado... isso só mostra o livramento que a Nina teve — pobre garotinha.

— Adeus, Ginger.

fazer de si mesmo um aparelho eficiente e que corresponda, mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, aos modelos apresentados pela indústria cultural. As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130).

Se nos atentarmos ao potencial crítico e à representação da vida moderna presentes em *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012), é possível contornar as diversas acusações feitas à obra de Evelyn Waugh, entre as quais se destacam a tendência a um absurdo, em certa medida escapista, e a falta de aprofundamento psicológico de seus personagens. A captação do ritmo da indústria cultural dá conta de ambos os casos. Ainda assim, é relevante tecer comentários sobre o paradigma de personagem apresentado por Waugh ([1930] 2012). A preferência por personagens psicologicamente fragmentados é, em várias instâncias, associada ao ápice do romance modernista. A divisão entre personagens planos e redondos, proposta por E. M. Forster (2005), foi alçada a juízo de valor, em detrimento dos planos. A prosa de Evelyn Waugh ([1930] 2012) ilustra a funcionalidade e o valor dos personagens planos, cujo papel também é importante nesse momento de crise do gênero novelístico. Quando bem construídos, eles podem incorporar a fragmentação e a alienação, sem necessariamente depender do monólogo interior ou do discurso indireto livre.

Não é verdade que os personagens de *Vile Bodies* (WAUGH, [1930] 2012) são marionetes, são bonecos de ventríloquo. Sendo a ventriloquia a arte de projeção vocal, a ponto de desestabilizar a percepção voltada para o emissor da mensagem, o narrador de Waugh ([1930] 2012) controla os personagens, mas também permite ser controlado por eles. Os diferentes sons que emitem, em regime de repetição, parecem sempre remeter a uma outra voz. Há, nos bonecos de ventríloquo, certa ambiguidade; engraçados e aparentemente inocentes, suas articulações denunciam certa aura sombria e macabra para quem os enxerga de perto, na forma como são manejados. Não é à toa que seu imaginário foi aproveitado por filmes de terror e lendas urbanas, como a de Edgar e McCarthy. No fim, o jogo de ilusões impacta a própria forma do romance. Já não sabemos se é o narrador que exerce seu controle silente e absoluto sobre a história, para além dos sufocantes parênteses, ou se é a própria história que suga esse narrador, encarcerando-o em suas condições absurdas.

Há algo aqui do *nonsense* de Lewis Carroll, que é mencionado na epígrafe do romance. Como Alice, caímos em um buraco aparentemente interminável, espichamos e encolhemos, segundo as distorções do grotesco, técnica que mistura o cômico e o lúdico com o horror e o sinistro para representar um mundo em que se suspendem as ordenações (KAYSER, 2009, p. 20). O grotesco não é fuga da realidade e, sim, é reação a ela, pois fundamenta-se na “experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve

em suas ordenações” (KAYSER, 2009, p. 40). Ao final do percurso, deparamo-nos não com uma rainha de copas ou com um gato risonho. Vemos um espelho disforme, cujo referente é a própria realidade, e junto dela, há o prenúncio de uma nova guerra mundial, ponto em que o romance de fato termina. Aprendemos a valiosa lição de Akáki Akákievitch: “quanto há de desumano no ser humano, quanta grosseria feroz existe às escondidas num ambiente culto, requintado e, meu Deus!, até naquelas pessoas que a sociedade reconhece como nobres e honradas” (GÓGOL, 2015, p. 10).

Conclusão

A crise do romance nos anos 1920 é o momento de eclipse do gênero novelístico. Eclipse solar, mais precisamente, que é mais raro, varia de acordo com a localização geográfica, dificilmente se repete da mesma maneira e demanda lentes específicas para enxergar melhor sem danificar a visão. De um lado, o sol, projeção autossuficiente que ilumina o exterior a partir de seu núcleo, metáfora para o romance digressivo e autorreflexivo, retomando a analogia proposta por Tristram Shandy, um de seus personagens mais exemplares: “Digressions, incontestably, are the sunshine; — they are the life, the soul of reading”¹⁸ (STERNE, 2009, p. 251). De outro lado, a lua, que depende da luz alheia para aparecer, ainda que dividida em fases. Sua relação direta com o sol pode relacionar-se com as tendências miméticas e outras formas objetivas de captar o vislumbre da realidade externa. No primeiro caso, a literatura da figura autoral, a Tradição de La Mancha e a autoconsciência narrativa; já no segundo, o diretor de cena, a Tradição de Waterloo e a literatura realista, com suas fatias de vida. A crise do romance é como um eclipse a alinhar ambas as tendências, comprovando que narrativas metarreflexivas não se resumem a abstrações ou espelhos narcísicos; antes, se comprometem com a realidade, às vezes onde menos se espera.

Os romances de Aldous Huxley ([1928] 2014), Alfred Döblin ([1929] 2019a) e Evelyn Waugh ([1930] 2012) são estruturas pensadas e metapoéticas, que lidam com a realidade dissonante do pós-guerra e com suas promessas desalentadoras. Por meio de distintos expedientes literários, os três autores demonstram a importância da técnica de corte e costura para a composição de um romance modernista. Prevalece uma ideia de unidade na divisão, por meio da qual se explicitam questões da ordem do dia, como o alcance da ciência, o prenúncio de movimentos totalitários, a alienação do sujeito na metrópole e os efeitos da indústria cultural. E quando, nesse momento sem precedentes, noite e dia deixam de se confundir, eis o vislumbre de uma nova realidade, que permite enxergar, nos salões luxuosos e nas ruas efervescentes, corpos gelatinosos, mutilados e vis.

¹⁸ Tradução nossa: “Digressões, incontestavelmente, são a luz do sol; — elas são a vida, a alma da escrita”.

Financiamento

Raphael Valim da Mota agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa “Equivalências refratadas, espelhos convexos: a forma do romance em Tom Jones e Quincas Borba”.

Referências

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a, p. 55-64.
- ADORNO, T. W. Sinais de pontuação. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b, p. 141-150.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALLEN, B. Vile Bodies: A Futurist Fantasy. *Twentieth Century Literature*, v. 40, n. 3, p. 318-328, 1994.
- AUDEN, W. H. Calm even in the catastrophe. In: MCCLATCHY, J. D. (Org.). *Poets on Painters: essays on the art of painting by twentieth century poets*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- BENJAMIN, W. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 54-60.
- BITENCOURT, G. S. *Fraturas da metrópole. Objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BOLLE, W. Crise do romance — crise de um país: Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin. *Literatura e Sociedade*, n. 27, p. 77-94, jan./jun. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p77-94>.
- BRADBURY, M. *The Modern British Novel*. London: Penguin Books, 1993.
- DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Tradução de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, [1771-1778] 1993.
- DÖBLIN, A. A Construção da Obra Épica. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. *Língua e Literatura*, n. 26, p. 334-365, 2000. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.2000.105425>.
- DÖBLIN, A. Meu livro Berlin Alexanderplatz [1932]. In: DÖBLIN, A. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2019b, p. 523-525.
- DÖBLIN, A. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, [1929] 2019a.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2005.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>.
- FUENTES, C. O milagre de Machado de Assis. Tradução de Sergio Molina. *Folha de S. Paulo (+mais)*, São Paulo, 1 out. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm> Acesso em: 18 out. 2021.
- GIDE, A. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, [1925] 2009.

LINHA D'ÁGUA

GÓGOL, N. O capote. In: GÓGOL, N. *O capote e outras histórias*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 7-22.

HUXLEY, A. *Antic Hay*. New York: George H. Doran Company, 1923.

HUXLEY, A. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo. São Paulo: Globo, [1928] 2014.

HUXLEY, A. *Those Barren Leaves*. Illinois: Dalkey Archive Press, [1925] 1998.

KAYSER, W. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAFETÁ, J. L. A representação do sujeito lírico na Pauliceia desvairada. In: BOSI, A. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2007, p. 57-71.

LEWIS, M. G. *The Monk*. London: Penguin Classics, [1796] 1999.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MANN, T. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MECKIER, J. Fifty Years of Counterpoint. *Studies in the Novel*, v. 9, n. 4, p. 367-372, 1977.

RAIMOND, M. *La crise du roman: Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: Corti, 1989.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance contemporâneo. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.

SÁ, D. S. de. The Monk: um Schauerroman inglês. *Itinerários*, n. 37, p. 155-171, jul./dez. 2013. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6899#:~:text=Este%20artigo%20trata%20de%20contatos,forma%C3%A7%C3%A3o%20do%20romance%20g%C3%B3tico%20ingl%C3%AAs>. Acesso em: 12 out. 2022.

SION, R. T. *Aldous Huxley and the search for meaning: a study of the eleven novels*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.

STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Wordsworth Editions, 2009.

WAUGH, E. *Decline and Fall*. New York: Little, Brown and Company, [1928] 2012.

WAUGH, E. *Vile Bodies*. New York: Little, Brown and Company, [1930] 2012.