

A CRIAÇÃO LITERÁRIA*

Ivan Junqueira

Poeta, ensaísta e tradutor. Presidente da Academia Brasileira de Letras.

Entende-se por criação literária o conjunto de procedimentos lingüísticos, estéticos e intuitivos a partir dos quais se articula aquilo que costumamos definir como um texto poético, crítico, dramático ou ficcional. O fenômeno da criação literária, que nem sempre foi compreendido nesses termos, remonta, na história da cultura ocidental, aos primórdios da civilização grega, o que nos remete aos tempos homéricos, ou seja, à época em que nasceu a poesia dos aedos. O étimo grego **poiésis** envolve diversos sentidos. Em Aristóteles, por exemplo, aparece como “criação”, “produção”, “exame” e “projeto”; em Xenofonte equivale à “ação de compor obras poéticas”; em Heródoto corresponde à “fabricação” ou “faculdade de compor obras poéticas, arte da poesia, a poesia”; e em Platão alcança a condição de “gênero poético”, compreendendo esta expressão as duas vertentes poéticas então conhecidas: a tragédia e a comédia. Mas é preciso advertir que a palavra grega **poiésis** estava associada ao verbo **poien**, cujo sentido originário era “fazer”. Qualquer modalidade desse “fazer” pertencia, portanto, ao âmbito da poesia, nele se incluindo até mesmo os trabalhos manuais. É somente com Platão, no século V a.C., que esse conceito vai se desenvolver mais claramente como atividade criadora em geral, mas sem adquirir ainda uma acepção especializada. Observe-se ainda que, numa passagem do **Banquete**, Platão relaciona o conceito geral de poesia com os de música e composição métrica, e essa identificação estendeu-se aos tempos modernos.

* Conferência proferida em 6/5/2005 na abertura do projeto *Justiça aos Imortais - Encontros Literários* realizado pelo Cultural EMERJ.

Mas voltemos a Homero. Voltemos ao século IX a.C., durante o qual se supôs que viveu o autor da **Iliada** e da **Odisséia**, mas de quem também já se disse que jamais existiu, sendo aquelas duas obras de autoria coletiva. O fato, porém, é que não estamos aqui para discutir essa questão, que principia com os depoimentos dos doxógrafos gregos e estende-se até o fim do século XVIII da era cristã, quando o filólogo alemão Friedrich August Wolf, no bojo da voga pré-romântica de exaltação da poesia popular, concluiu pela falta de unidade das epopéias homéricas, denunciando-as como coletivas e anônimas. Seria preferível, entretanto, deixar de lado essas pendências e retornar àquilo que aqui nos interessa: é com Homero que tem início o processo de criação literária no mundo ocidental. Entendam os senhores que evitarei aqui tocar no problema dos textos bíblicos e até mesmo na epopéia do Gilgamesh, que dataria de 2.500 a.C., pois, neste caso, estaríamos lidando com outra espécie de criação literária, se é que assim se podem qualificar essas duas manifestações do espírito humano.

Dominando à perfeição o hexâmetro dactílico e mantendo sempre uma visão realista em que se fundem o fantástico e o real, o histórico e o imaginário, o mítico e o religioso, Homero se vale de uma linguagem que tem por base o dialeto jônico, entremeado de expressões eólias e que representa, sem dúvida alguma, uma fase anterior do grego clássico. É com Homero, portanto, que nasce a poesia e, com ela, o processo da criação literária, já que o tratamento que ele dá aos seus textos revela um senso estético minucioso, refinado e sistemático numa época em que os gêneros literários ainda não haviam se definido. Vemos assim que a poesia se confunde com as origens da criação literária, e o poeta alemão Novalis, invertendo uma proposição conceitual do romântico inglês Samuel Taylor Coleridge, chegou mesmo a afirmar que a “poesia é a religião da humanidade”. E parece não haver mais dúvida, sobretudo entre os filólogos e os lingüistas, de que a poesia precede todas as formas de manifestação literária em qualquer língua culta que hoje se conhece.

E por que seria assim? Por que se identifica a poesia com a infância da palavra e, conseqüentemente, com a criação literária? Talvez porque, muito mais do que ocorre com a prosa ou com a linguagem dramática, prevaleçam na poesia relações muito íntimas

com a música, a magia e o mistério. A poesia lírica, por exemplo, está associada a Orfeu, o mais célebre aedo dos tempos pré-homéricos e que desce aos infernos em busca de sua esposa morta, Eurídice. O mito de Orfeu, a quem se atribui a invenção da lira e dos rituais mágico-divinatórios, está na origem da poesia lírica, ou seja, a que foi composta por um poeta-músico. Mas Orfeu pertence ao mundo da mitologia, a uma época sem registro histórico. Ainda assim, ou talvez por isso mesmo, suas atividades pertenceriam àquele período que se confunde com a misteriosa infância da palavra, dessa palavra que está fora dos dicionários e que, como tal, se restringe apenas ao sentido lúdico de sua utilização. Dizem os poetas que, para preservar dentro de cada um de nós esses vínculos com a infância da linguagem, seria também necessário que jamais desaparecesse a criança que carregamos conosco. Em muitos de seus poemas, Manuel Bandeira explora de maneira admirável esse tema, como é o caso de “Velha chácara”, onde se lê:

*A casa era por aqui...
Onde? Procuro-a e não acho.
Ouço uma voz que esqueci;
É a voz deste mesmo riacho.*

*Ah quanto tempo passou!
(Foram mais de cinqüenta anos)
Tantos que a morte levou!
(E a vida... nos desenganos...)*

*A usura fez tábua rasa
Da velha chácara triste;
Não existe mais casa...*

- Mas o menino ainda existe.

E foi essa mesma preocupação que me levou a escrever, há cerca de quarenta anos atrás, o poema que leva o título de “Flor amarela”, cujos versos são os seguintes:

*Atrás daquela montanha
tem uma flor amarela.
Dentro da flor amarela,
o menino que você era.
Porém, se atrás daquela montanha
não houver a tal flor amarela,
o importante é acreditar
que atrás de outra montanha
tenha uma flor amarela
com o menino que você era
guardado dentro dela.*

É muito difícil, ou mesmo raríssimo, a ocorrência desses vestígios da infância da linguagem no processo de criação literária em que consiste a prosa de ficção, muito embora os romancistas lidem amiúde com o imaginário, o seu e o de seus leitores. E aqui caberia uma observação que sempre julguei da maior importância: não existe criação literária sem o concurso do leitor, e essa é a razão pela qual um mesmo texto comporta diversos e distintos níveis de leitura, o que deu origem à teoria da estética da recepção. No caso da literatura dramática, por exemplo, esse leitor, já convertido em espectador, constitui um elemento fundamental durante o processo de encenação do texto. Ao contrário do poeta ou do ficcionista, o dramaturgo somente escreve para uma platéia, o que não significa que esteja fazendo nenhuma concessão literária que não seja a de comunicar-se com o seu público. Mesmo no caso de um dramaturgo hermético e obscuro como Samuel Beckett, ou no daqueles que, como Ionesco, cultivam o teatro do absurdo, essa comunicação tem de ocorrer, sob o risco de, caso não se faça, a peça transformar-se num fracasso de bilheteria. Um poeta pode escrever para si mesmo e até permanecer inédito em vida, mas um dramaturgo, não. Se remontarmos a um passado distante, poderemos constatar que os tragediógrafos e comediógrafos da antiga Grécia escreviam não tanto para uma determinada platéia, mas antes para toda a sociedade de seu tempo, ou seja, para o homem grego daquela época, esse homem que é o embrião de tudo o que somos hoje.

A crítica literária, que é também uma forma de criação literária paralela, sempre se ocupou das distinções que se deveriam fazer entre a poesia e a prosa. Mais recentemente debruçaram-se sobre essa questão escritores como Paul Valéry e Jean-Paul Sartre. Aquele primeiro cava um verdadeiro abismo entre os dois gêneros, situando-os como os dois grandes modos da criação literária. Valéry exagera essa oposição e coloca a linguagem entre os limites da música, de um lado, e da álgebra, de outro. Para ele, a poesia é, entre todas as artes, a que coordena o maior número de funções e fatores independentes: o som, o sentido, o real, o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do fundo e da forma. E dessa atividade complexa resulta uma linguagem em que as palavras não são mais as palavras do uso prático ou científico. Elas se associam segundo novas atrações e assumem valores sonoros e semânticos que a linguagem comum não possui. Já para Sartre é característico da poesia servir-se de uma palavra opaca ou imagem, em oposição à palavra transparente ou signo, próprio da prosa. Sartre identifica a prosa com a linguagem utilitária, na qual as palavras são instrumentos ou designações de objetos, isto é, signos, ao passo que a poesia se coloca ao lado da imagem.

Isto se explica porque, sendo a mimese poética basicamente uma atividade da imaginação, o produto dessa atividade é um conglomerado de imagens. Poesia e imagem tornaram-se noções praticamente coextensivas e quase tautológicas nos modernos estudos de poética, decorrendo dessa implicação diversos usos e significados. O termo imagem tanto pode designar uma simples metáfora ou o conjunto de todas as figuras de linguagem quanto a própria referência poética. Devido à ampla elasticidade do termo, fala-se igualmente das imagens do poema quanto do poema como imagem. E por mais que nos empenhemos em precisar-lhe o sentido, restarão sempre inúmeras franjas de ambigüidade. É que a natureza da imagem poética confunde-se, em última instância, com a natureza da própria poesia, ou seja, com algo que reúne num grupo de palavras aquilo que não existia e que existe agora nas palavras do poema.

Tudo o que se disse aqui sobre a imagem poética vale também para a metáfora, que não passa de um caso particular e privilegiado de imagem. A metáfora, vista no quadro geral da imagem, não será

apenas adorno retórico, figuração alegórica ou simples transferência de um termo para um âmbito de significação que não é o seu. E essa é a razão pela qual o poeta e ensaísta inglês T. S. Eliot chegou a admitir que toda a **Divina Comédia** não é mais do que uma metáfora amplificada. É importante acrescentar ainda, para que melhor se compreenda a essência do processo de criação literária relativo à poesia, que a metáfora é produto de uma concepção do mundo em que tudo é comparável com tudo e tudo é substituível por tudo. Em Homero, por exemplo, os primeiros raios de sol que indicam o rompimento do dia são descritos como os “róseos dedos da aurora”. É também próprio da imagem e da metáfora valerem-se do conflito estabelecido pelo oposto, como sugeria no século XVII o maneirista espanhol Baltazar Gracián quando define essa idéia como uma “conexão de extremos”. Três séculos depois, o surrealista André Breton foi capaz de afirmar que “a mais forte das imagens é aquela que apresenta o grau mais elevado de arbitrário”. E é isso o que se vê num dos versos mais lembrados de Paul Éluard: *“La Terre est bleu comme une orange.”*

Ao longo dos séculos, o processo de criação literária específico da poesia passou por muitos estágios evolutivos, mas nenhum foi mais revolucionário e transgressor do que aquele que se instalou na segunda metade do século XIX, quando a poesia desafiou as exigências da sintaxe normativa e centralizou sua força no léxico. É em Baudelaire, Edgard Poe e Rimband que ocorre a ruptura definitiva e sistemática da dicção melodiosa do Classicismo. E na esteira destes surgirão Verlaine e, logo depois, Mallarmé, que, animado pelo ideal de uma poesia pura, irá praticar uma dicção obscura, polivalente, plástica e musical. Enquanto Verlaine sustenta que a poesia é uma atividade que deveria reger-se pelo princípio *“De la musique avant tous les choses”*, Mallarmé diz que é preciso *“donner un sens plus pure aux mots de la tribu”*. Instalam-se assim a ruptura do discurso, a descontinuidade semântica, a mistura heteróclita de coisas disparatadas, a desautomatização das associações e os choques verbais que iriam modificar para sempre a face da poesia. Se o Romantismo elegeu a palavra diretamente expressiva, saturando-a de uma plenitude vital em que se reconhecia o timbre pessoal do autor, o Simbolismo, depurando a palavra de suas implicações cotidianas e ba-

nais, aspirou à pureza etérea da música, enquanto ao Modernismo coube desarticular a seqüência das imagens e o encadeamento das idéias, descobrindo assim a poética das palavras grosseiras e vulgares, ou seja, aquela “estética do feio” a que se referia Baudelaire.

Tomei aqui a liberdade de me ocupar até agora do processo de criação literária que caracteriza a poesia porque é dele que, em boa parte, se nutrem os fundamentos da prosa. A civilização grega conhecia a poesia e o teatro, mas não a prosa de ficção como hoje a entendemos. A prosa do mundo helênico é a do relato histórico de Xenofonte e Heródoto, dos fragmentários poemas filosóficos dos pensadores pré-socráticos, dos diálogos de Platão e dos tratados de Aristóteles. Em Roma, por sua vez, a prosa que predomina é a da jurisprudência, da retórica e da oratória, e toda a prosa da Idade Média é antes doutrinária e filosófica do que propriamente ficcional. O romance de cavalaria ainda não é prosa de ficção, mas sim uma narrativa arbitrária e heroicizante dos fabulosos feitos e façanhas dos cavaleiros andantes. Não há ainda nesses textos o que se poderia definir como criação literária. Estamos no reino do romance picaresco e pastoral que dominaram a literatura durante todo o século XVI e boa parte do século XVII, onde vingou, ao lado daqueles, o gênero hoje quase extinto da epopéia, que se confunde e até mesmo dá origem à novela de cavalaria.

Comemora-se neste ano o quarto centenário de publicação da primeira parte daquele que, para quase toda a crítica contemporânea, constitui o primeiro romance moderno, ou seja, aquele em que já podemos distinguir o processo de criação literária que identificamos como a gênese da ficção ocidental. Refiro-me a *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Se é com Shakespeare que nasce o inglês moderno, com Montaigne e Pascal, o francês que hoje se fala, com Dante e Petrarca, o italiano que atualmente se conhece, com Camões, o português de que nos servimos aqui e do outro lado do Atlântico, é com Cervantes que se cristaliza a língua espanhola de nossos dias. O autor de **Dom Quixote** cria não apenas o moderno castelhano, mas também o romance realista como hoje o conhecemos. Na verdade, como nos ensina o escritor mexicano Carlos Fuentes, Cervantes inaugura a própria modernidade quando seu personagem, ao deixar em 1605 a

sua aldeia e ganhar o mundo, “descobre que o mundo não é parecido com o mundo sobre o qual ele andara lendo”. Após a queda de Constantinopla para os turcos em 1453, a descoberta do Novo Mundo por Colombo em 1492 ou a publicação, por Copérnico, de seu **Das revoluções das esferas celestes** em 1543, muitas coisas começaram a mudar no início do século XVII, ao passo que outras haveriam de sobreviver. E é por isso que o **Dom Quixote** nos parece tão moderno, mas também tão antigo e mesmo eterno. É que ele simboliza a ruptura de um mundo baseado na analogia e mergulhado na diferenciação, tornando evidente um desafio que consideramos peculiarmente nosso, ou seja, como diz Carlos Fuentes, o de “como aceitar a diversidade e a mutação do mundo, conservando ao mesmo tempo o poder do espírito para a analogia e a unidade, de modo que esse mundo em mutação não perca o sentido.”

A obra-prima de Cervantes foi escrita naquele período crucial de transição entre a baixa Idade Média e as primeiras luzes do Renascimento, quando a Contra-Reforma já denunciava os primeiros sinais de fraqueza e o Barroco começava a ganhar corpo em quase todas as manifestações artísticas. E o processo de criação literária em Cervantes reflete toda essa transformação. Claro está que esse processo já vinha sendo anunciado por Geoffrey Chaucer, na Inglaterra, e François Rabelais, na França, mas é com Shakespeare e Cervantes que ele chega ao apogeu. É Cervantes que permite o aparecimento, em meados do século XVIII, do romance realista inglês de Richardson, de Fielding e de Smolett. Sua influência sobre o espírito e a técnica da narrativa ficcional é de tal ordem que o crítico norte-americano Lionel Trilling foi capaz de afirmar, em pleno século XX, que “toda prosa de ficção é uma variação sobre o tema do **Dom Quixote**”, ou seja, “o problema da aparência e da realidade”. E o ensaísta inglês Harry Levin nos assegura que o **Dom Quixote** é “o protótipo de todos os romances realistas” porque trata da “técnica literária da desilusão sistemática”.

Mas, segundo André Malraux, Cervantes não estava sozinho no início dessa revolução ficcional, pois em 1678, cerca de setenta anos depois da publicação do **Dom Quixote**, Madame de Lafayette escrevia **La Princesse de Clèves**, que é o primeiro romance moderno psicológico, interior, construído em torno das razões do cora-

ção. Mas o que irá prevalecer na obra dos romancistas dos séculos XVIII e XIX é mesmo o tema cervantino daquele mundo dividido entre a realidade e a ilusão, a sanidade e a loucura, o erótico e o ridículo, o visionário e o escatológico, o realismo barroco e pessimista das novelas picarescas e o idealismo renascentista do romance pastoril e de toda a literatura da cavalaria andante. E dessas formas dialéticas de conflito serão herdeiros os romancistas ingleses do século XVIII, os russos Turgueniev, Gogol e Dostoievski, os franceses Flaubert e Stendhal, os alemães Schlegel, Goethe e Heine e toda uma plêiade de escritores que mudaram para sempre os destinos da literatura, incluindo-se aqui até mesmo o nosso Machado de Assis.

Depois de Cervantes, o processo da criação literária no Ocidente nunca mais será o mesmo, pois é com ele que se inicia um divórcio entre as palavras e as coisas. Como nos ensina Michel Foucault, o **Dom Quixote** “procura desesperadamente por uma nova coincidência, uma nova semelhança num mundo onde aparentemente nada se parece com o que antes parecia”. E o curioso é que estão presentes na obra cervantina todos os gêneros que se cultivavam em sua época e mesmo antes dela, o que estabelece um diálogo literário entre o picaresco, o pastoral, o romance de cavalaria e o bizantino, de modo que o passado e o futuro estão ali organicamente fundidos, e o romance se torna um projeto crítico ao mesmo tempo em que deixa de ser uma história contada em voz alta e se transforma numa narrativa escrita, do verso para a prosa e da taverna para a gráfica. Assim, embora seja o primeiro romance moderno, sua dívida para com a tradição é enorme, já que seu propósito, como todos sabemos, é a sátira à novela de cavalaria. No entanto, na medida em que é o último dos romances medievais, também celebra a sua própria morte, tornando-se o seu próprio réquiem.

Se aqui me detive talvez um pouco demais do que devia em Cervantes, foi porque não se pode entender sem o **Dom Quixote** as profundas e radicais transformações de forma e de estilo pelas quais, a partir dele, haverá de passar o processo da criação literária no campo da ficção. E nesse passo convém que se faça logo uma distinção que me parece crucial: até o século XVI, o termo *romance*, de origem espanhola, era utilizado para definir um breve poema narrativo de conteúdo lendário ou histórico; somente no século XVI

é que surge o termo *novela*, que designa uma narrativa extensa em prosa. Para os ingleses, entretanto, o romance seria uma narração em prosa cujo enredo é fantástico ou meio fantástico, reservando-se o termo *novela* para os romances de fundo realista. Mas essa diferença entre o romance e a novela foi sempre muito flutuante, e mais flutuante ainda se tornou a partir do século XIX, quando saíram de moda os romances muito extensos, em três ou quatro volumes. O que importa salientar aqui é que, para além dessas nuances, o romance é o gênero literário mais importante dos tempos modernos, ocupando o lugar deixado vago pela extinção da epopéia, e já foi definido como epopéia em prosa, o que não deixa de ser antes uma comparação do que propriamente uma definição.

No caso do romance, o processo da criação literária opera a partir de uns tantos elementos constitutivos fundamentais, a começar pelo enredo, que é talvez o mais importante deles. Pode-se pensar num conto sem enredo, como o admitem algumas teorias mais recentes, mas um romance sem enredo é inconcebível. Ainda assim, a partir da segunda metade do século XIX alguns escritores enveredaram pelo traiçoeiro caminho de tentar converter o gênero numa estrita obra de arte verbal, o que ocasionou forte reação por parte dos formalistas russos e da chamada escola de críticos de Chicago, que voltaram a destacar a importância e a dignidade literária do enredo. A crítica literária do século XIX insistiu muito na importância do comportamento e do caráter das personagens bem definidas, o que refletia uma preferência inspirada pela crítica da literatura dramática, especialmente das obras de Shakespeare. Mas essa visão do romance foi minada pelo aparecimento dos heróis fracos, indecisos ou mesmo medíocres, como em **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert, ou em **Middlemarch**, de George Eliot. E no século XX surge até o anti-herói, sendo o primeiro plano ocupado por forças sociais ou de outra índole que o dominam. Exemplos de anti-heróis são, na literatura brasileira, as personagens machadianas de Dom Casmurro, de Rubião, de Brás Cubas ou de Quincas Borba, e o Macunaíma, de Mário de Andrade, é, como sabemos, um “herói sem nenhum caráter”.

Outro elemento de suma importância na estrutura do romance é o narrador. Em considerável parte dos romances, o enredo é

narrado na primeira pessoa, pela própria personagem principal, de modo que a obra nos dá a impressão de uma autobiografia imaginária. O romance moderno prefere, em geral, a narração na terceira pessoa, conduzida pelo próprio romancista, mas, enquanto em grande parte dos romances do século XIX o romancista-narrador intervéem com freqüência na narração, interrompendo-a por meio de reflexões sobre os acontecimentos e as personagens, prefere-se, em tempos mais recentes, o narrador neutro e invisível, que não tem opinião própria. E escritores como Henry James e Joseph Conrad esfacelaram o conceito do “narrador onisciente”, que sabe tudo do enredo, e entregaram a narração a um (ou mais de um) narrador intermediário, que ignora parte dos acontecimentos e só conta o que sabe, interpretando-o à sua maneira.

A relativa importância do enredo e das personagens e o papel do narrador determinam a forma do romance, que pode ser, segundo um crítico como Percy Lubbock, cênico ou panorâmico. Disso depende, por sua vez, a maior ou menor incidência do diálogo no processo da narração. Mas esta e outras teorias sobre o romance não nos permitem classificar de maneira mais pormenorizada os vários subgêneros da criação romanesca. Isto só seria possível se considerássemos não apenas o modo de tratamento dispensado aos materiais do enredo, mas também esses próprios materiais. Pode-se definir (e tratar separadamente) certas formas ficcionais, como, por exemplo, a do “romance histórico”, mas “romance realista”, aquele cujas raízes nos remetem a Cervantes, ou “romance psicológico”, que nos faz recuar até a obra de Madame de Lafayette, são expressões tão amplas e vagas que desafiam as definições. Apesar disso, temos de levar em conta que certa dose de realismo é indispensável ao gênero, pelo menos nos tempos modernos, e realistas foram, antes mesmo de Cervantes, escritores como Rabelais, Bunyan e Swift.

No longo e tortuoso transcurso de sua existência como uma das mais opulentas formas de criação literária, o romance adquiriu diversas e distintas feições de estrutura e de estilo. Assim, nos séculos XV e XVI prevaleceu o romance de cavalaria, entre os quais se incluem **A morte de Artur**, de Thomas Malory, **Tirant lo Blanch**, de Johanot Martorell, o **Amadis de Gaula** e o **Palmeirim de In-**

glaterra. Os romances galantes, pastoris e picarescos dominam o século XVII, e suas maiores expressões talvez sejam o **Lazarillo de Tormes** e a **Vida de Buscón**, este último de Quevedo. O século XVIII assiste ao aparecimento de diversas vertentes da criação ficcional, como as do romance sentimental, do romance de educação, do romance gótico, histórico e policial, do romance rural, do romance urbano, do romance político, do romance psicológico, do romance-ensaio e, afinal, do *nouveau roman* francês. É no cultivo desses subgêneros que avultam os nomes dos maiores romancistas dos tempos modernos, como os do Abade Prévost, Samuel Richardson, Goethe, Ugo Foscolo, Dostoievski, Turgueniev, Gogol, David Herbert Lawrence, Fielding, Balzac, Flaubert, Zola, Stendhal, Hardy, George Eliot, Dickens, Eça de Queirós, Castilho, Thomas Mann, Gorki, Malraux, Musil, Broch, Conrad, Calvino, Svevo, Pavese, Isak Dinesen, Gide, Proust, Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute, entre muitíssimos outros.

Dizem alguns que, com a publicação do **Ulysses**, de James Joyce, em 1922, o romance teria entrado em colapso, já que essa obra tangencia não apenas a fímbria do esgotamento de todos os possíveis desdobramentos do gênero, mas também os limites da língua em que foi escrito. Tampouco seria possível prolongar a experiência do romance alegórico-metafísico de Franz Kafka. E já existe uma corrente de escritores alemães, liderada por Hans Magnus Enzensberg, para os quais a solução do impasse estaria no chamado “romance-documento”. Argumentos semelhantes lançam também alguns escritores franceses encabeçados por Philippe Sollers. Pessoalmente, não acredito nesse impasse, pelo menos nos termos em que atualmente ele é colocado, e aqui seria o caso de lembrar que a produção de romances, seja no estilo tradicional, seja de acordo com o que propõem as vanguardas, permanece inalterada.

Condenar à morte a poesia ou a prosa de ficção corresponde a assumirmos a condição de algozes da própria criação literária, e não foi para isso que aceitei o desafio de fazer esta conferência, como acredito que não foi esse o ânimo que trouxe todos os senhores a este auditório. Não creio, também, que estejamos vivendo as agruras e as incertezas de um período a que chamam, ao meu ver erroneamente, de pós-modernidade. Estamos, isto sim, num período

agônico, mas agônico naquele sentido de luta que lhe confere o espírito cristão, e que aqui prefiro chamar de baixa modernidade ou de modernidade tardia. Todos sabemos que, na história da humanidade, houve uma baixa Idade Média ao se apagarem as luzes do século XV, quando entraram em colapso não apenas a arte gótica e a filosofia escolástica, mas também os próprios destinos da cristandade. A esse desastre seguiram-se o Renascimento e o Iluminismo, que mudaram para sempre a face do homem. Quem sabe o Terceiro Milênio não nos reserve um outro Renascimento ou um novo Século de Luzes que nos liberte do imediatismo pragmático e do desenfreado hedonismo em que hoje nos consumimos? ☞