

DISSOLUÇÃO E INDETERMINAÇÃO NA LITERATURA AMERICANA DO PÓS-GUERRA

DISSOLUTION AND INDETERMINACY IN AMERICAN LITERATURE OF THE POST-WAR

Luis Fernando Catelan Encinas*

Resumo: Partindo do diagnóstico do fim da arte em Hegel, o presente artigo busca analisar o estatuto da arte no século XX, em especial, a literatura norte-americana produzida no pós-guerra. Neste sentido, procuraremos desenvolver uma discussão sobre o estatuto do romance contemporâneo a partir de obras de autores americanos tais como William Burroughs e Thomas Pynchon no intuito de apreender as novas estéticas e temáticas que surgem com o fim da II Grande Guerra. Finalmente, tendo em vista uma melhor compreensão dessas particularidades, serão feitos alguns apontamentos acerca das principais características que compõem o novo estatuto da literatura produzida no período do pós-guerra.

Palavras-chave: Hegel. Fim da arte. Literatura americana. Burroughs. Pynchon.

Abstract: Starting from the diagnosis to the end of art in Hegel, this article examines the status of art in the twentieth century, particularly the American literature produced in the post-war period. In this sense, we aim to develop a discussion on the status of the novel from contemporary works by American authors such as William Burroughs and Thomas Pynchon in order to learn the new aesthetic and themes that come with the of World War II. Finally, in order to better understand these peculiarities, will be made some notes on the main features that make up the new status of literature produced in the post-war period.

Keywords: Hegel. End of art. American literature. Burroughs. Pynchon.

Toto, tenho a impressão de que não estamos mais no Kansas, não...

– Dorothy, ao chegar em Oz.

Segundo Hegel, não existe um momento em que a arte morre, ou deixa de ser arte; o que ele concebe é apenas o movimento da perda de sentido da intuição estética imediata, entendida como lugar de plenitude ou de satisfação do espírito, substituída pelas formas puras do entendimento. Neste sentido, o que morreu não foi a arte, mas a possibilidade de explicá-la a partir de uma determinada forma de arte; o fim de um tipo de arte que podia ser compreendida pela história da arte, uma história que agrupa

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista – FFC Campus de Marília. Bolsista CAPES. nandocatelan@bol.com.br.

estilos, explica obras particulares e, principalmente, parece demonstrar uma linha quase contínua de evolução e progresso artístico.

Na verdade, Hegel já não acreditava que a arte podia ser para o homem moderno a exposição imediata de uma verdade divina, tal como tinha sido outrora para os gregos, ou ainda, para o homem medieval – exatamente porque o homem moderno não se contenta mais e somente com a contemplação estética imediata, como modo suficiente de acesso à verdade do espírito, criando para si a necessidade de pensar e refletir sobre a arte. Neste ponto, a arte se converte em conceito puro. Diz Hegel:

Somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte. Para ser autêntico conteúdo da arte, a verdade ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si, como é o caso, por exemplo, dos deuses gregos. Em contrapartida, há uma versão mais profunda da verdade, na qual ela não é mais tão aparentada e simpática ao sensível para poder ser recebida e expressa adequadamente por meio deste material. A concepção cristã de verdade é desse tipo. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a arte. [...] Seja como for, o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram. A cultura [Bildung] da reflexão, própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade, seja no que se refere ao juízo, de tal modo que para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razão de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico bem como para a produção de obras de arte exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento. É o mesmo que ocorre com a fantasia, que contém o universal e o racional unidos com um fenômeno concreto sensível. Por esta razão, o estado de coisas de nossa época não é favorável à arte. [...] Em todas estas relações a arte é e permanecerá

para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado.¹

De qualquer modo, compreender tais palavras como corolário do fim da arte é ignorar a compreensão histórico-dialética presente no sistema filosófico de Hegel, segundo a qual não se pode falar de fim, sem que se possa pensar num novo começo – assim como não se pode compreender a dimensão do finito sem que se tenha consciência de que sua verdade é sempre o infinito. Neste sentido, o fim da arte em Hegel aparece como um processo dialético, ou seja, um processo em que a arte morreu e não morreu. De fato, a arte do Romantismo, que no século XIX começava a dar os primeiros sinais de esgotamento, desapareceu enquanto estatuto de novidade. Mas a arte enquanto tal não desapareceu de todo. No nosso entender, a indicação do fim da arte em Hegel remete tão somente para um diagnóstico da criação artística romântica, ao mesmo tempo em que aponta para uma mudança no estatuto da arte (ou, por que não, uma mudança no estatuto da própria filosofia, na passagem do problema do conhecimento ao problema do valor)².

Assim, o que morre não é a arte, e sim a possibilidade de explicar a arte a partir de uma determinada forma de arte; o que morre, então, é um determinado tipo de arte fundada sobre um ideal de forma, ou seja, como instância última de contato com uma totalidade. Com o fim desse paradigma estético, a arte se converte numa instância primeira de contato com uma realidade, com uma totalidade cada vez mais fragmentada. Seu significado não reside mais numa espécie de unidade do mundo, mas sim em

¹ HEGEL, 2001, p. 34-35.

² Segundo Leandro Konder, “(...) na história moderna, vinha prevalecendo, segundo Hegel, a arte romântica, na qual o espírito passa a saber que sua verdade não se realiza plenamente no plano corporal-sensível-exterior, porque depende de um movimento voltado para a pura interioridade. O movimento interno da arte romântica aponta, portanto, no sentido de sua superação. A arte romântica se insurge contra um tempo antiartístico. ‘As condições gerais ‘de nossa época’ – sustentava o pensador – ‘não são, de modo algum, favoráveis à arte’. Só que, no movimento em que se insurge contra uma sociedade hostil, a arte é levada a se defrontar com seus próprios limites. A dinâmica interior da arte romântica aponta no sentido de sua própria superação, que é, e não pode deixar de ser, a superação da arte como tal. ‘A arte’ – concluiu o filósofo – ‘traz em si mesma seus limites; e deve, portanto, ceder lugar a formas de consciência mais elevadas.’” (KONDER, 1991, p. 71). Assim, o prognóstico do fim da arte em Hegel não parece apontar, em absoluto, para o fim da arte, mas para a superação da arte romântica como tal, ou seja, o fim da arte enquanto arte romântica. Hegel alude, portanto, ao esgotamento da arte de seu tempo, bastando para tanto um olhar para o tipo de arte surgida depois dele, em que facilmente se percebe a manifestação de uma surpreendente vitalidade.

afirmar a infinita diversidade de perspectivas, um sem número de interpretações – uma arte mais próxima ao pensar de Nietzsche ao refletir sobre a inexistência de uma totalidade abstrata, uma arte em que se manifestaria, portanto, a experiência de uma percepção fragmentada, determinada pelo entrecruzamento de inúmeras probabilidades³.

Essa abertura da arte em seu ponto máximo acarreta o hermetismo de uma obra que se realiza a cada vez com um novo sentido, como arte da multiplicidade. Neste ponto, a arte atinge sua modernidade autêntica, que consiste unicamente em libertar o que já estava presente na arte romântica (por exemplo, no senso natural do fragmento entre os românticos), mas encontrava-se ainda oculta pelos fins e objetivos de uma arte que pretendia desvelar o maior dos sentidos do mundo e da vida enquanto totalidade orgânica: o puro processo que se realiza e que não deixa de se realizar enquanto se vai processando, a arte como “experimentação”.

No nosso entender, essa é uma das principais características da arte produzida no período do pós-guerra, um tipo de arte indiferente a todo e qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora, que funciona como puro processo de experimentação. Desse modo, se desfaz a unidade, a sistemática, como expressão e símbolo, cedendo lugar à multiplicidade. Diferentemente da totalidade hegeliana, a totalidade produzida aqui é produzida como uma parte ao lado das partes, que ela não unifica nem totaliza – uma unidade entre registros narrativos que conservam toda a sua diferença nas suas próprias dimensões. Em outras palavras, as antigas unidades “estruturais” se convertem numa pluralidade de elementos experimentais que revelam, por fim, a autêntica face da modernidade, sua fragmentariedade. Neste sentido, tomemos como exemplo a literatura produzida no século XX, especialmente o romance americano produzido no pós-guerra (William Burroughs, Thomas Pynchon, etc.).

Em oposição ao romance realista do século XIX, o romance contemporâneo não concebe apenas uma forma narrativa, mas reúne várias formas narrativas. Aqui a unidade formal foi dissolvida em favor de vários registros narrativos. A combinação

³ No dizer do próprio Nietzsche: “Existe *apenas* uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo; e *quanto mais* afetos permitirmos falar sobre uma coisa, *quanto mais* olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso ‘conceito’ dela, nossa ‘objetividade’” (NIETZSCHE, 1998, p. 109).

desses diversos registros abre um campo praticamente infinito de possibilidades e de experiências. Pois a reunião de todos esses aspectos discursivos num único conjunto acaba por apresentar os traços de uma verdadeira arte contrapontística, com inúmeras “vozes” narrativas compostas simultaneamente, num enorme sistema de afinidades morfológicas, o qual representa um triunfo da pluralidade sobre a unidade formal.

A ausência de uma continuidade lógica ou narrativa é outra característica importante do romance do pós-guerra. Caracterizada por uma série de experimentações estilísticas, o novo romance abandona inteiramente as relações contextuais narrativas, desaparece também o âmbito da comunicação dotada de sentido. O resultado muitas vezes é uma escrita aleatória, orientada ao acaso, contrária à ordem discursiva, em que cada registro narrativo é independente, ou seja, regido por suas próprias leis e representações. Mas como explicar todas essas transformações? Nesse sentido, a experiência íntima do homem contemporâneo talvez ajude a explicar todas essas particularidades, em especial, a perda de sentido. Afinal, o que significam esses signos de indeterminação, as antigas identidades convertidas em simples funções variáveis, em puras zonas de indeterminação? Do mesmo modo, qual o significado dessa narrativa que se esvai completamente, dissolvendo a unidade formal, resultando numa escrita aleatória indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora? Em última instância, não é esse o modo como o homem contemporâneo compreende o mundo onde vive, principalmente a maneira como sua consciência capta o sentido da história, a ordem que rege a história, aparentemente perdida? O que está por trás deste estado de coisas?

O que está por trás, é evidente, é um ser extirpado de um contexto em que a vida possui algum sentido. Thomas Pynchon, por exemplo, fala em seus romances daquelas pessoas que estão num estado de absoluta indeterminação como se fossem “vítimas de um vácuo” – sendo este vácuo o vazio espiritual e intelectual, a perda de tensão em direção a um objetivo. Seus personagens parecem mover-se em um vácuo, numa espécie de vazio existencial em que ninguém possui vontade própria, substituída nesse ponto por uma espécie de *vis inertiae*, resultante da própria indeterminação do sujeito⁴.

⁴ Hegel enxergou nesse estado de absoluta indeterminação um traço determinante de sua própria época, sobretudo no vazio interior e na pobreza de ação típicos do individualismo romântico; e porque a orientação romântica pelas disposições internas acaba impelindo cada vez mais profundamente a um

Consideremos nesse sentido um trecho retirado de *O arco-íris da gravidade* (1973), romance de Pynchon cujo cenário é a Europa devastada ao final da Segunda Grande Guerra:

Os dias se passavam, todos muito parecidos para Pökler. Idênticos mergulhos matinais numa rotina tão morta quanto o inverno. Ele aprendeu a pelo menos manter uma fachada tranquila, aprendeu a sentir o movimento palpável rumo à guerra que é característico dos programas de armamentos. De início simula a depressão ou a ansiedade não específica. Pode haver espasmos no esôfago e sonhos irrecuperáveis. Você se pega escrevendo recados para si mesmo assim que se levanta de manhã: mensagens razoáveis, tranquilizadoras, dirigidas ao louco varrido interior – 1. É uma combinação. 1.1 É uma grandeza escalar. 1.2 Seus aspectos negativos se distribuem de modo isotrópico. 2. Não é uma conspiração. 2.1 Não é um vetor. 2.11 Não é dirigido a ninguém. 2.12 Não é dirigido a mim... u.s.w. O café começa a ficar com um gosto cada vez mais metálico. Cada prazo agora é uma crise, cada uma mais intensa que a anterior. Por trás deste emprego como outro qualquer parece haver alguma coisa vazia, alguma coisa terminal, alguma coisa cada dia mais perto de se manifestar... (“O novo planeta Plutão”, ela sussurrara há muito tempo, deitada na escuridão malcheirosa, seu lábio superior alongado, lábio de Asta Nielsen, tão giboso naquela noite quanto a lua que a governava, “Plutão é meu signo agora, presa com força em suas garras. Ele se move tão devagar, tão devagar, tão distante... mas vai explodir. É a fênix sinistra que cria seu próprio holocausto... ressurreição deliberada. Uma encenação. Sob controle. Nada de graça, nada de intervenção divina. Uns dizem que é o planeta do nacional-socialismo, Brunhübner e aquela turma, todos tentando puxar o saco de Hitler agora. Eles não sabem que o que estão dizendo é literalmente verdadeiro... Você está acordado? Franz...”).⁵

Esse mesmo elemento de indeterminação também pode ser destacado na obra do escritor americano William Burroughs (1914-1997). Suas personagens não possuem uma identidade discernível, parecem irreduzíveis a qualquer forma de determinação, ou seja, as identidades fixas cedem lugar a zonas de indeterminação. Neste sentido, a identidade parece não ser mais o ponto de unidade de um sujeito, o qual adquire uma nova constituição, de natureza flutuante, abandonando assim o antigo modelo de

processo de auto-reflexão infinita, busca-se por fim um apoio em poderes tradicionais, tais como a Igreja Católica: “Pode surgir, portanto, a nostalgia de uma objetividade em que o homem prefere se degradar a servo e à dependência completa, a fim de simplesmente escapar ao tormento da vacuidade e da negatividade. Se recentemente muitos protestantes se converteram à Igreja Católica, isso aconteceu porque eles julgaram sem substância o seu interior e procuraram alcançar algo firme, um apoio, uma autoridade, embora não fosse firmeza de pensamento o que eles obtiveram” (HEGEL, 1997, p. 139).

⁵ PYNCHON, 1998, p. 429-430.

estabilidade e de discernibilidade construído em torno da noção de indivíduo, (mais ou menos como na obra de Pynchon, em que o sujeito não é mais constituído por uma identidade, mas é entendido como uma zona de indeterminação). Procuremos explicitar melhor todas essas características utilizando exemplos retirados de *Almoço Nu* (1959), considerada a obra-prima de Burroughs. A.J., por exemplo, é um agente, mas, segundo a narrativa, “nunca alguém conseguiu descobrir a serviço de quem ou de quê ele está. Segundo alguns boatos, ele representa um conglomerado de insetos gigantes de outra galáxia...” (BURROUGHS, 2005, p. 154). A aparência de Salvador Hassan O’ Leary é, ainda segundo a narrativa, “sinistra e enigmática – seus gestos e maneirismos permanecem incompreensíveis – como as de um agente secreto de um Estado embrionário” (BURROUGHS, 2005, p. 164). E o Dr. Benway, que ora é confundido com um agente ocidental infiltrado, ora com um praticante de magia negra disfarçado. Ou ainda o Marujo, um *junky* enigmático, quase inumano, também confundido com um agente. Citemos um trecho de “A Carne Negra”, o qual alude diretamente ao Marujo, a fim de explicitarmos melhor o que acabamos de dizer acerca das outras personagens de *Almoço Nu*:

– Amigos, né?

Envergando seu sorriso maroto, o pequeno engraxate olhou para cima e encarou os olhos mortos, frios e submarinos do Marujo, olhos sem traço algum de afeto ou luxúria ou ódio ou qualquer sentimento que o menino já tivesse experimentado por si mesmo ou visto em outro alguém, ao mesmo tempo frios e intensos, impessoais e predatórios (BURROUGHS, 2005, p. 60).

Neste sentido, o Marujo é um homem sem referências, sem propriedades, sem particularidades humanas, insólito demais para que nele se possa pendurar uma particularidade qualquer – um homem sem passado nem futuro, apenas um instantâneo desprovido de “qualidade” ou substância. De qualquer maneira, esses e outros exemplos, que revelam a pobreza das chamadas imagens discerníveis e imutáveis, parecem mostrar que nem o homem nem a mulher devem mais ser entendidos como personalidades bem definidas, como identidades fixas, mas antes como vibrações, como intensidades, como zonas de indeterminação. Perderam-se as antigas referências, e a “densidade” pessoal cede o passo a um elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não-humana, informe e obscura.

Assim como a de Pynchon, portanto, a obra de Burroughs dissolve não apenas a noção de identidade discernível como também a ideia mesma de unidade formal, ao reunir inúmeros registros narrativos num único texto. Desse modo, no lugar das identidades discerníveis aparecem configurações flutuantes, e a unidade formal se converte num enorme sistema de afinidades morfológicas, um composto de vários registros. A imagem que melhor traduz esse enorme sistema de afinidades morfológicas é a ideia de rede, em oposição à noção de teia com seus centros de distribuição e convergência, correspondendo a uma espécie de topologia indiferente a qualquer tipo de suporte ou unidade configuradora, uma narrativa sem posição de saída, um sistema em última instância aberto. Neste sentido, procuremos explicitar melhor essas duas características reagrupando-as em dois momentos distintivos. Em primeiro lugar, já não existe um sujeito que alcance qualquer forma de “densidade” pessoal. Diríamos de preferência que se estabelece aqui uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se eles tivessem atingido o ponto que precede qualquer diferenciação personológica. E em segundo lugar, a estrutura do texto está assentada sobre uma pluralidade de elementos que já não depende de nenhuma unidade configuradora, expressa na ideia de dissolução da unidade formal, segundo uma linha de composição autônoma de vizinhança e contiguidade, semelhante à noção de rede. São as duas características principais que compõem o novo estatuto da literatura americana produzida no pós-guerra: a zona de indeterminação e a dissolução da unidade formal⁶.

Tanto a obra de Burroughs como a de Pynchon são bons exemplos do que pretendemos comunicar sobre o estatuto da arte produzida no pós-guerra, completamente apartada das estruturas tradicionais, construída sobre os fundamentos da subversão estilística e do desconforto existencial, buscando refletir sobre esse momento da história em que o humano parece ter perdido sua alma – aquilo que Nietzsche

⁶ Uma terceira característica importante não abordada neste artigo diz respeito à natureza da linguagem enquanto traço de expressão informe que se oporia à imagem ou à forma expressiva tradicional, o qual torna a linguagem indistinta, criando assim uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, em que qualquer particularidade, qualquer referência é completamente abolida e rechaçada.

chamou pelo seu nome: o advento do niilismo⁷. De qualquer modo, todas essas mudanças não se ligam a transformações políticas e econômicas; nem sequer a mutações religiosas ou artísticas. Não se trata de nada palpável. É a essência de uma alma que parece ter realizado integralmente todas as suas possibilidades formais. Não se trata da vida externa, da conduta ou das instituições, porém de algo mais profundo e último: é o esgotamento interior do homem ocidental. A nenhuma das grandes culturas esse esgotamento interior é estranho. Por uma espécie de necessidade íntima, pertence à agonia desses poderosos organismos, como o momento em que o humano perde sua alma, em que padece do vazio da indeterminação, incapaz de autodeterminar-se enquanto vontade, vítima de uma fraqueza constitutiva, inteiramente entregue ao poder do primeiro senhor que o chamasse, apenas uma vítima no vácuo...

Referências

- BURROUGHS, W. *Almoço Nu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KONDER, L. *Hegel: a razão quase enlouquecida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Fragmentos póstumos vol. IV*. Madrid: Editorial Tecnos, 2008.
- PYNCHON, T. *O arco-íris da gravidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁷. “O que narro é a história dos próximos dois séculos. Descrevo o que vem, o que não pode deixar de vir de outro modo: *o advento do niilismo*. Esta história já se pode contar agora: pois a necessidade mesma está aqui a trabalhar. Este futuro já fala em cem signos, este destino se anuncia por toda parte; para esta música do futuro já estão aguçados todos os ouvidos. Toda nossa cultura européia se move há tempos sob a tortura de uma angústia que cresce a cada década como se quisesse provocar uma catástrofe: inquieta, violenta, precipitada (...)” (NIETZSCHE, 2008, p. 489).

Dissolução e indeterminação na...

Artigo recebido em: 20/07/10

Aceito em: 15/11/10